

Printed in India
Printed & Published by
Superintendent, Calcutta University Press,
48, Hazra Road, Ballygunge Calcutta-19

বিষয়-সূচী

সপ্তম সংস্করণের ভূমিকা (৬)

প্রথম ভাগ (বস্তু-সংক্ষেপ)

প্রবেশিকা ১

দ্বিতীয় ভাগ (মূলসূত্র)

বাংলা ছন্দের মূলসূত্র	২১
চরণ ও স্তবক	৭৬
বাংলা ছন্দে জ্যোতিষ ৭		৮৭
ছন্দের রীতি		৯৯
বাংলা ছন্দের লয় ও শ্রেণী	১১৪
ছন্দোলিপি	১১৯

তৃতীয় ভাগ (পরিশিষ্ট)

বাংলা ছন্দের মূলতত্ত্ব		..		১২৮
বাংলা মুক্তবদ্ধ ছন্দ	.			১৭০
বাংলায় ইংরাজী ছন্দ	১৯০
বাংলায় সংস্কৃত ছন্দ	১৯৭
পর্কাকবিচারের গুরুত্ব	২০৩
নয় যাত্রার ছন্দ	২০৫
গণ্ডের ছন্দ	২২০
বাংলা ছন্দের সংক্ষিপ্ত ইতিহাস	২২৭
বাংলা ছন্দে রবীন্দ্রনাথের দান	২৩৩
ছন্দে নুতন ধারা	২৩৭
Syllable শব্দের বাংলা প্রতিশব্দ	২৪৬

সপ্তম সংস্করণের ভূমিকা

এই সংস্করণে 'syllable' শব্দের বাংলা প্রতিশব্দ সম্পর্কে একটি নূতন পরিচ্ছেদ যোগ করা হইয়াছে। অগ্রাশ্রু কোন কোন পরিচ্ছেদের কিছু কিছু পরিবর্তন করা হইয়াছে।

বিশেষ—

গ্রন্থকার

ও মানসিক বিশেষত্ব ইত্যাদির চর্চা আবশ্যিক। ছন্দোবিজ্ঞান, ভাষাবিজ্ঞান ও সঙ্গীতের মূল তথ্যগুলি জানা চাই। বাংলা ছাড়া অপর দুই-একটি ভাষার কাব্য ও ছন্দের প্রকৃতি-সম্বন্ধে বিশেষ পরিচয় থাকা চাই। অবশ্য সঙ্গ সঙ্গ স্বাভাবিক ছন্দোবোধের স্বস্বতাও আবশ্যিক। এইভাবে আলোচনা করিলে তবে বাংলা ছন্দের স্বার্থ স্বরূপ ধরা পড়িবে এবং বাংলা ছন্দের প্রকৃতি ও শক্তি-সম্বন্ধে ধারণা স্থষ্টি ও সুনির্দিষ্ট হইবে। নতুবা, বাংলা ছন্দের মূল প্রকৃতি কি, প্রচলিত বিভিন্ন ছন্দের মধ্যে মূলীভূত ঐক্য কোথায়, তাহাদের শ্রেণী-বিভাগ ও জাতিবিচার কি ভাবে করা যাইতে পারে, বিদেশী ছন্দের অনুকরণ বাংলায় সম্ভব কি-না—ইত্যাদি প্রশ্নের স্বার্থ সমাধান পাওয়া যাইবে না।

* * *

যে কয়েকটি সূত্রে এখানে বাংলা ছন্দের বিশিষ্ট রীতি নির্দিষ্ট হইল, তাহা প্রাচীন তথা অর্ধপ্রাচীন সমস্ত বাংলা কবিতাতেই খাটে। এতদ্বারা সমগ্র বাংলা কাব্যের ছন্দের একটি ঐক্যসূত্র নির্দিষ্ট হইয়াছে। ঐ সূত্রগুলি বাংলা ভাষার প্রকৃতি, বাংলা উচ্চারণের পদ্ধতি এবং বাঙালীর স্বাভাবিক ছন্দোবোধের উপর প্রতিষ্ঠিত। আমি দেখাইতে চাহিয়াছি যে, ভারতীয় সঙ্গীতের গ্রাম বাংলা প্রভৃতি ভাষায় ছন্দের ভিত্তি Bar ও Beat, এইজন্ত এই সূত্রপরম্পরাকে সংক্ষেপে The Beat and Bar Theory বা ‘পর্ব-পর্বান-বাদ’ বলা যাইতে পারে।

* * *

বিজ্ঞানসম্মত, প্রণালীবদ্ধভাবে বাংলা ছন্দের পূর্ণাঙ্গ ব্যাকরণ রচনার বোধ হয় এই প্রথম প্রয়াস। আশা করি, স্বধীন্দ্র ইহার ক্রটিবিচ্যুতি মার্জনা করিবেন। ইতি—

কারমাইকেল কলেজ,

রঙ্গপুর

২০ শ্রাবণ, ১৩৩২

বিনীত—

প্রদ্যুম্ন

বাংলা ছন্দের মূলসূত্র

প্রথম ভাগ

প্রবেশিকা*

(বস্তু-সংক্ষেপ)

পূর্ণ যতি ও চরণ

(দৃ. ১) রাখাল গল্পর পাল | নিয়ে যায় মাঠে ||

শিশুগণ দেয় মন | নিজ নিজ পাঠে ||

(দৃ. ২) ডাকিছে কোয়েল, | গাহিছে কোয়েল | তোমার কানন | সন্ধ্যাতে ||

মাঝখানে তুমি | দাঁড়ায় জননী | শবৎকালের | প্রভাতে ||

(দৃ. ৩) ওগো কাল মেঘ, | বাতাসের বেগে | যেয়ো না, যেয়ো না, | যেয়ো না ত্বঙ্গে, ||

নয়ন-জুড়ানো | হুরতি তোমার, | আরতি তোমার | সকল দেশে ||

বাংলা ছন্দের দৃষ্টান্ত হিসাবে যে কয় পংক্তি পৃষ্ঠা উদ্ধৃত করা হইল, লক্ষ্য করিলেই দেখা যাইবে যে, গানের সহিত তাহাদের পার্থক্য প্রধানতঃ এক বিষয়ে। পঙ্ক্তির এক একটি পংক্তি যেখানে শেষ হয়, সেইখানেই উচ্চারণের অর্থার্থ জিহ্বার ক্রিয়ার পূর্ণ বিরতি ঘটে, এবং এই বিরাম-স্থানগুলি একটা নিয়মিত ভাবে অবস্থিত। উপরের দৃষ্টান্ত কয়টিতে যেখানে যেখানে ॥ চিহ্ন দেওয়া হইয়াছে, সেইখানেই জিহ্বা পূর্ণ বিরাম গ্রহণ করিয়াছে। এই বিরাম-স্থানগুলিও যেন পূর্বে হইতে প্রত্যাশিত; একটা নিয়মিত কালের ব্যবধানে তাহারা অবস্থিত। গানের অবশ্য বিরাম-স্থান আছে, অবিরত শব্দোচ্চারণ গানের সম্ভব নয়। কিন্তু গানের প্রতি পংক্তির শেষে বিরাম-স্থান নাও থাকিতে পারে, এবং বিরাম-স্থানগুলির অবস্থান কোন স্থনির্দিষ্ট কালের ব্যবধান অনুসারে নিয়ন্ত্রিত হয় না।

পঙ্ক্তির এক একটি পংক্তির এইরূপ বিশিষ্ট লক্ষণ আছে বলিয়া, পঙ্ক্তির পংক্তিকে একটি বিশিষ্ট নাম—চরণ—দেওয়া হইয়াছে। এই ‘চরণ’ অবলম্বন

* এই অংশে বাংলা ছন্দের মূল তথ্যগুলি সহজ ও সংক্ষিপ্ত আকারে লিপিবদ্ধ করা হইয়াছে।
প্রথম শিক্ষার্থীদের হবিবার জন্য এই প্রকরণটি সরিষিত হইল।

করিয়াই যেন ছন্দঃসরস্বতী বিচরণ করেন। প্রতি চরণের শেষে যেখানে জিহ্বার ক্রিয়ার পূর্ণ বিরতি ঘটে, সেই বিরাম-স্থলগুলিকে বলা হয় পূর্ণ যতি। উদ্ধৃত দৃষ্টান্তগুলির প্রত্যেকটিতে ২টি করিয়া চরণ আছে। প্রতি চরণের শেষে আছে পূর্ণ যতি। প্রত্যেকটি চরণের দৈর্ঘ্য, অর্থাৎ পূর্ণ যতির অবস্থান নিয়মিত। যে-কোন কবিতার বই খুলিলেই দেখা যায় যে, প্রত্যেকটি পংক্তি যেন ছাঁটা ছাঁটা, মাপা মাপা—কারণ নিয়মিত দৈর্ঘ্যের চরণ অবলম্বন করিয়াই পদ্য রচিত হয়।

যতি (অর্দ্ধযতি) ও পর্ব

কিন্তু অনেক সময় দেখা যাইবে যে, পদের চরণগুলি পরস্পর সমান নহে। নিম্নের দৃষ্টান্তগুলি হইতেই তাহা প্রতীত হইবে।

(দৃ ০) ওগো নদীকূলে | তীর-তৃণতলে | কে ব'সে অমল | বসনে ||

স্ত্রীমল বসনে ? ||

হৃদয় পগনে | কাহারে সে চায় ? ||

বাট ছেড়ে ঘট | কোথা ভেসে যায় ? ||

নব মালতীর | কচি দলগুলি | আনমনে কাটে | বশনে, ||

ওগো নদীকূলে | তীর-তৃণতলে | কে ব'সে স্ত্রীমল | বসনে ? ||

(দৃ ০) মকরচূড় | সুকুটখানি | কবরী তব | ঘিরে ||

পরায়ে দিহু | শিরে ||

জালায়ে বাতি | মাতিল লম্বী | দল ||

তোমার বেহে | রতন সাজ | করিল ঝল | মল ||

এ সকল ক্ষেত্রে দুইটি পূর্ণ যতির মধ্যে ব্যবধান সমান বা অনির্দিষ্ট নহে। তবু এখানে যে পদ্যছন্দের সমস্ত গুণই বর্তমান তাহা স্বীকার করিতে হইবে। সুতরাং পূর্ণ যতির অবস্থান বা চরণের দৈর্ঘ্যকেই ছন্দের ভিত্তিহানীর বলিয়া স্বীকার করা যায় না। তবে সে ভিত্তি কি ?

এ প্রশ্নের সমাধান করিতে হইলে আর একটু সূক্ষ্মভাবে পদের চরণ বিশ্লেষণ করিতে হইবে। চরণের শেষে পূর্ণ বিরাম-স্থল ছাড়া চরণের মধ্যেও জিহ্বার হ্রস্বতর বিরাম-স্থল আছে। ঐ বিরাম-স্থলগুলি উদ্ধৃত দৃষ্টান্তগুলিতে। এই চিহ্নের দ্বারা নির্দেশ করা হইতেছে। রেল গাড়ীর ইঞ্জিন কোন স্টেশন হইতে এক বিশেষ পরিমাণের জল লইয়া যাত্রা করে, যখন কতক দূর বাগড়ার পর

সেই জল শেষ হইয়া আসে তখন পূর্ব-নির্দিষ্ট আর একটি ঠেগনে আসিয়া পুনরায় উপযুক্ত পরিমাণ জল সংগ্রহ করে। সেইরূপ চরণ আরম্ভ হওয়ার সঙ্গে সঙ্গে উচ্চারণের একটা impulse, প্রয়াস বা যৌকের আরম্ভ হয়। সেই যৌকের প্রভাবে এক বা একাধিক শব্দ বা শব্দাংশের উচ্চারণ হওয়ার পর এই যৌকের পরিসমাপ্তি ঘটে, তখন নূতন করিয়া শক্তিসংগ্রহের জন্য জিহ্বার কণিক বিরতি আবশ্যক হয়। এই কণিক বিরতিকে **অর্জযতি**, **উপযতি**, **হ্রস্বযতি** বা শুধু **যতি** বলা যায়। ছন্দেব হিসাবে এই যতির গুরুত্বই অধিক। উদ্ধৃত পণ্ডাংশ-গুলি স্বাভাবিকভাবে আবৃত্তি করিলেই এই যতির অবস্থান ও গুরুত্ব প্রতীত হইবে। যদি উপযুক্ত স্থলে নির্দিষ্ট কালের ব্যবধানে যতি না পড়ে, তবে ছন্দোভঙ্গ ঘটিবে। যেম দৃষ্টান্তে ‘দিমু’র স্থলে ‘দিলাম’, ‘বাতি’র স্থলে ‘প্রদীপ’ লিখিলে যতি নির্দিষ্ট কালের ব্যবধানে না পড়ায় ছন্দোভঙ্গ ঘটিবে।

যে কয়টি পণ্ডাংশ উদ্ধৃত হইয়াছে তাহার প্রত্যেকটিতেই দেখা যায় যে, এক একটি চরণের দৈর্ঘ্য ছোট বড় যাহাই হউক, চরণের মধ্যে হ্রস্বতর যতিগুলি সমপরিমাণ কালের ব্যবধানে অবস্থিত। অর্থাৎ, একটি হ্রস্বযতি হইতে (কিংবা চরণের প্রারম্ভ হইতে) পরবর্তী যতি পর্য্যন্ত শব্দ বা শব্দাংশগুলি উচ্চারণ করিতে সমান সময় লাগে। এইটি বাংলা ছন্দের মূল তথ্য।

এক যতি (কিংবা চরণের আদি) হইতে পরবর্তী যতি পর্য্যন্ত চরণাংশকে বলা হয় **পর্ব**। উদ্ধৃত ১ম দৃষ্টান্তের প্রত্যেক চরণে ২টি পর্ব, ২য় ও ৩য় দৃষ্টান্তের প্রত্যেক চরণে ৩টি পর্ব, ৪র্থ দৃষ্টান্তের চরণগুলিতে যথাক্রমে ৪, ১, ২, ২, ৪, ৪ পর্ব, ৫ম দৃষ্টান্তের চরণগুলিতে যথাক্রমে ৪, ২, ৩, ৪ পর্ব আছে। উচ্চারণের সময় এক এক বারের যৌক বা impulseএ আমরা যেটুকু উচ্চারণ করি, তাহাই এক একটি পর্ব। সোজা ভাষায় বলিতে গেলে, ‘এক নিঃশ্বাসে’ যেটুকু বলা হয়, তাহাই পর্ব। সাধারণতঃ এক একটি পর্ব কয়েকটি গোটা শব্দের সমষ্টি।

পর্বই বাংলা ছন্দের উপকরণ। ফুলের মালা বা তোড়া আমরা নানা ভাবে, নানা কায়দায়, নানা pattern বা নক্সা অনুসারে রচনা করিতে পারি, কিন্তু মূল উপকরণ এক একটি ফুল। তেমনি নানা কায়দায়, নানা নক্সায় আমরা পর্বের সহিত পর্ব সংগ্রহিয়া নানা বিচিত্র চরণ ও স্তবক বা কলি (stanza) রচনা করিতে পারি, কিন্তু ইমারতের মধ্যে ইটের মত উপকরণ হিসাবে থাকিবে এক একটি পর্ব।

ছন্দের মূল ভিত্তি একটা ঐক্য। সেই ঐক্যের পরিচয় আমরা পাই পর্কের ব্যবহারে। যে কয়েকটি পদ্যাংশ উপরে উদ্ধৃত হইয়াছে সেগুলি পরীক্ষা করিলে দেখা যাইবে যে, তাহাদের ছন্দ নিয়মিত দৈর্ঘ্যের পর্কের ব্যবহারের উপবর্ত্তি প্রতিষ্ঠিত।

অবশ্য একটি কথা স্মরণ রাখিতে হইবে যে, বাংলা ছন্দোবন্ধে চরণের শেষ পর্কটি অনেক সময় ছোট হয়। তাহার ফলে পূর্ণঘতির দীর্ঘ বিরাম-স্থলটি নির্দেশ করার সুবিধা হয় এবং চরণেব শেষে অনেক সময় যে মিল (মিত্রাক্ষর) থাকে সেটার ধ্বনিও কানে অনেকক্ষণ ধরিয়া ঝঙ্কত হয়।

যে কয়েকটি দৃষ্টান্ত দেওয়া হইয়াছে তাহার প্রত্যেকটিতেই দেখা যাইবে যে, পর্কগুলি পরস্পর সমান, কেবল চরণের শেষ পর্কটি অনেক সময় ছোট। ৪র্থ ও ৫ম দৃষ্টান্তে চরণের দৈর্ঘ্য স্থানিয়মিত নহে, কিন্তু ঠিক একই মাপেব পর্ক ব্যবহৃত হইয়াছে বলিয়া ছন্দ বজায় আছে। বস্তুতঃ ছন্দের মূল উপকরণ—পর্কের পরিমাপ—যদি স্থিতির থাকে, তবে চরণের দৈর্ঘ্য বাড়াইগে বা কমাইলে ছন্দের কোন ক্ষতিবৃদ্ধি হয় না। যেমন, ৪র্থ দৃষ্টান্তের ১ম চরণের ১ম পর্কটি, বা ৫ম দৃষ্টান্তের ৩য় চরণের ১ম পর্কটি যদি বাদ দেওয়া হয়, তবে ছন্দের কোন ক্ষতি হয় না। কিন্তু যদি চরণের দৈর্ঘ্য সমান রাখিয়া পর্কের পরিমাপ অসমান করা হয়, তবে ছন্দোভঙ্গ ঘটিবে। ১ম দৃষ্টান্তে ঈবং পরিবর্তন করিয়া যদি বলা হয়

রাখাল গকব পাল । নিরে বার রাঠে ॥

শিশুবা মন দেয় । নৃতল সব পাঠে ॥

তবে চরণ দুইটির দৈর্ঘ্য সমান থাকে, কিন্তু প্রথম ও দ্বিতীয় চরণেব মধ্যে পর্কের দৈর্ঘ্যের সঙ্গতি থাকে না, সুতরাং ছন্দোভঙ্গ হয়।

সাধারণতঃ একটা পদ্য বা পদ্যাংশে মাত্র এক প্রকারের পর্ক ব্যবহৃত হয়, এবং তাহাতেই সেখানে ছন্দের ঐক্য বজায় থাকে। উদ্ধৃত প্রত্যেকটি দৃষ্টান্তে তাহাই হইয়াছে। আবার কোন কোন স্থানে দেখা যায় যে, একাধিক প্রকারের পর্ক ব্যবহৃত হইয়াছে, কিন্তু তাহাদের সমাবেশ বা সংযোজন একটা সুস্পষ্ট নিয়ম বা নক্সা অনুসারে নিয়ন্ত্রিত হইতেছে। যেমন,

(দৃ. ৬) তায়া সবে মিলে থাক্ । অরণোর স্নানিত পরবে, । জাবণ-বর্ষণে ; ॥

যোগ দিক্ নিবরের । মঞ্জীর-গুঞ্জন-কলরবে । উপল-বর্ষণে ॥

এই দৃষ্টান্তটিতে এক একটি চরণের মধ্যে পর্কগুলি পরস্পর সমান নহে, কিন্তু পর

পর চরণগুলি তুলনা করিলে দেখা যাইবে যে, একটা দৃঢ়, স্থম্পষ্ট নক্সা (pattern) অনুসারে প্রত্যেকটি চরণে বিভিন্ন পরিমাপের পর্বের সংযোজনা হইয়াছে। তাহাতেই ছন্দের মূলীভূত ঐক্য বজায় আছে।

যদি এইরূপ কোন স্থম্পষ্ট নিয়ম অনুসারে বিভিন্ন মাপের পর্বের সমাবেশ করা না হয়, তবে দেখা যাইবে যে, পঙ্ক্ত্যন্দের স্বরূপ বঞ্চিত হইতেছে না। যদি ৯৪ দৃষ্টান্তটি ঈষৎ পরিবর্তিত করিয়া লেখা হয়—

অরণ্যের স্পন্দিত পলবে | শ্রাবণ-বর্ষণে | তার। সব মিলে থাক ; ||
নির্ব্যয়ের | মঞ্জীর-গুঞ্জন-কলরবে | উপল-বধনে। বোগ দিক্ ||

তবে দেখা যাইবে যে, পঙ্ক্ত্যন্দের লক্ষণ এখানে আর নাই। নক্সা (pattern) ভাঙিয়া যাওয়াই তাহাব কারণ।

অক্ষর ও মাত্রা

বাংলা ছন্দেব বিচারে পর্বের পরিমাপই সর্বাপেক্ষা গুরুতর বিষয়। এই পরিমাপ করা হয় মাত্রার সংখ্যা অনুসারে। পথের দৈর্ঘ্য যেমন মাইল বা গজ হিসাবে মাপা হয়, বাংলা পঙ্ক্তে পর্ব ও চরণ ইত্যাদি মাপা হয় মাত্রা হিসাবে।

যে-কোন একটি শব্দ বিশ্লেষণ কবিলে দেখা যাইবে যে, ইহার ধ্বনি কয়েকটি ‘অক্ষর’ বা syllableএর সমষ্টি। ‘অক্ষর’ বলিতে ছাপার বা লেখার একটি হরফ্ বুলিলে ভুল কবা হইবে, সংস্কৃতে ‘অক্ষর’ syllableএরই প্রতিশব্দ। ‘অক্ষর’ বাগ্‌বন্ধের স্বল্পতম প্রয়াসে উৎপন্ন ধ্বনি ; ইহাতে একটি মাত্র স্বরের (হ্রস্ব বা দীর্ঘ) ধ্বনি থাকে, ব্যঞ্জনবর্ণ জড়িত থাকিয়া অবশ্য এই স্বরধ্বনিকে রূপান্তরিত করিতে পারে। ‘জননী’ এই শব্দটিতে অক্ষর আছে তিনটি—জ+ন+নী। ‘শরৎ’ শব্দটিতে অক্ষর আছে দুইটি—শ+রৎ। ‘রাখাল’ শব্দটিতে অক্ষর আছে দুইটি—রা+খাল। ‘গুঞ্জন’ এই শব্দটিতে অক্ষর আছে দুইটি—গুন্+জন্। বলা বাহুল্য যে, ছন্দ ধ্বনিগত ; ছন্দের বিচার চোখে নয়, কানে। স্তব্রাংশ শব্দের বানান বা লিখিত প্রতিলিপির নহে, উচ্চারিত ধ্বনির প্রতি লক্ষ্য রাখিয়াই সমস্ত বিচার করিতে হইবে।

বাংলা উচ্চারণের রীতিতে এক একটি অক্ষর, হয় হ্রস্ব, না-হয় দীর্ঘ। হ্রস্ব অক্ষর এক মাত্রার ও দীর্ঘ অক্ষর দুই মাত্রার বলিয়া পরিগণিত হয়। কবিতার

আবৃত্তির প্রতি একটু অবহিত হইলেই কোন্ অক্ষরটি হ্রস্ব আর কোন্ অক্ষরটি দীর্ঘ উচ্চারিত হইতেছে, তাহা বোঝা যায়।

মাত্রা-বিচারের জন্য বাংলা অক্ষরকে দুই শ্রেণীতে ভাগ করা হয়—স্বরাস্ত (যে সকল অক্ষরের শেষে একটি স্বরধ্বনি থাকে) ও হলন্ত (যে সকল অক্ষরের শেষে একটি ব্যঞ্জন বা যুক্তস্বরের ধ্বনি থাকে)। স্বরাস্ত অক্ষর সাধারণতঃ হ্রস্ব। ২য় দৃষ্টান্তে ‘দাঁড়িয়ে জননী’ এই পঙ্কটিতে ৬টি স্বরাস্ত অক্ষর আছে। সুতরাং ইহার মোট মাত্রা-সংখ্যা—৬। হলন্ত অক্ষর যদি কোন শব্দের শেষে থাকে, তবে সাধারণতঃ দীর্ঘ হয়। ২য় দৃষ্টান্তে ‘শরৎ কালের’ এই পঙ্কটিতে ‘রং’ ও ‘লের’ এই দুইটি অক্ষর হলন্ত এবং তাহারা শব্দের অন্ত্যাক্ষর; সুতরাং তাহারা দীর্ঘ। অতএব ‘শরৎকালের’ এই পঙ্কটিতে অক্ষর চারিটি হইলেও, মাত্রা-সংখ্যা—৬।

এইভাবে হিসাব করিলে দেখা যায় যে, ১ম দৃষ্টান্তে প্রতি চরণে মাত্রার হিসাব ৮+৬, মূল পঙ্ক ৮ মাত্রার; ২য় দৃষ্টান্তে প্রতি চরণে মাত্রার হিসাব ৬+৬+৬+৩, মূল পঙ্ক ৬ মাত্রার; ৩য় দৃষ্টান্তে প্রতি চরণে মাত্রার হিসাব ৬+৬+৬+৫, মূল পঙ্ক ৬ মাত্রার; ৪র্থ দৃষ্টান্তে মাত্রার হিসাব ৬+৬+৬+৩, ৬, ৬+৬, ৬+৬, ৬+৬+৬+৩, ৬+৬+৬+৩, মূল পঙ্ক ৬ মাত্রার; ৫ম দৃষ্টান্তে মাত্রার হিসাব ৫+৫+৫+২, ৫+২, ৫+৫+২, ৫+৫+৫+২, মূল পঙ্ক ৫ মাত্রার। এ সকল ক্ষেত্রেই একটা নির্দিষ্ট মাত্রার পঙ্ক একমাত্র উপকরণরূপে ব্যবহৃত হইয়াছে। (অবশ্য চরণের শেষ পঙ্কটি পূর্ণ যতির খাতিরে অনেক সময় হ্রস্ব।) এই ভাবেই ছন্দের ঐক্য বক্ষিত হইয়াছে।

৬ষ্ঠ দৃষ্টান্তটি একটু অন্তরূপ। এখানে ঠিক একই মাপের পঙ্ক ব্যবহৃত হয় নাই। প্রতি চরণে পঙ্ক-বিভাগের সংকেত—৮+১০+৬, কিন্তু ঠিক এই সংকেতই বরাবর ব্যবহৃত হওয়ার জন্য ছন্দের ভিত্তিস্থানীয় ঐক্য বজায় আছে।

এইখানে লক্ষ্য করিতে হইবে যে, হলন্ত অক্ষর শব্দের ভিত্তবে থাকিলে অর্থাৎ যুক্তাক্ষরের সৃষ্টি হইলে (উচ্চারণের লয়* অনুসারে) উহা হ্রস্ব বা দীর্ঘ হইতে পারে। আলোচ্য ৬ষ্ঠ দৃষ্টান্তে অনেক যুক্তাক্ষরের ব্যবহার আছে, অর্থাৎ শব্দের অন্ত ছাড়া আরও অন্ত হলন্ত অক্ষরের প্রয়োগ হইয়াছে। সেগুলি এখানে হ্রস্ব উচ্চারিত হইতেছে। যেমন ‘মঞ্জীর’ শব্দের মধ্যে ২টি হলন্ত অক্ষর

* Tempo বা speed (উচ্চারণের গতি)।

‘মন্’+‘জীর্’; এখানে ‘মন্’ হ্রস্ব, কিন্তু ‘জীর্’ (শব্দের অন্ত্য অক্ষর বলিয়া) দীর্ঘ। সেইরূপ ‘গুঞ্জনে’ শব্দের মধ্যে ‘গুন্’ হ্রস্ব, কিন্তু ‘জন্’ দীর্ঘ।

কিন্তু অনেক স্থলে অন্তরূপও হয়। যেমন,

(দৃ. ১) শুধু গুঞ্জনে | কুঞ্জে গন্ধে | সন্দেহ হয় | যনে

লুকানো কথা | হাওয়া বহে যেন | বন হ’তে ঊন | যনে

এই শ্লোকটির দ্বিতীয় চরণ হইতে স্পষ্ট প্রতীত হয় যে, এখানে মূল পদ ৬ মাত্রার।* ‘শুধু গুঞ্জনে’ পদটিও ৬ মাত্রার; এখানে ‘গুঞ্জনে’ শব্দের ‘গুন্’ দীর্ঘ। একটু টানিয়া বিলম্বিত লয়ে উচ্চারণ করার জগু ‘গুন্’ দীর্ঘ হয়। হৃদয়ভাবে ধ্বনিবিচার করিলে দেখা যাইবে যে, এখানে যথার্থ ব্যক্তাক্ষরের সংঘাত নাই। ঐ চরণের ‘গন্ধে’, ‘সন্দেহ’ প্রভৃতি শব্দেরও অনুরূপ উচ্চারণ হইবে। ‘গন্ধে’ শব্দের ‘ন্’ ও ‘ধ’-এর মধ্যে যেন একটা ফাঁক আসিয়া পড়িয়াছে, গন্ধে = গন্ + () + ধ = ৩ মাত্রা।

এইভাবে উচ্চারণের লয় অনুসারে একই অক্ষর, বিশেষতঃ হলন্ত অক্ষর, হ্রস্ব বা দীর্ঘ হইতে পারে। এ বিষয়ে অন্ত্যান্ত কথা পবে আলোচিত হইবে।

ছেদ

গত বা পত্ব সাহায্যে আমরা ব্যবহার করি না কেন, মাঝে মাঝে আমাদের খামিয়া খামিয়া উচ্চারণ করিতে হয়। যেখানে একটি বাক্যের (sentence or clause) শেষ হয়, সেখানে একটু বৈলক্ষণ্য থামিতে হয়, আর যেখানে একটি বাক্যাংশ অর্থাৎ বিশিষ্ট অর্থবাচক শব্দসমষ্টির (phrase) শেষ হয়, সেখানে স্বল্পক্ষণ থামিতে হয়। মাঝে মাঝে এইরূপ থামা বা উচ্চারণের বিরক্তিকে ছেদ বলে। বাক্যের শেষে থাকে দীর্ঘতর ছেদ বা পূর্ণচ্ছেদ। বাক্যের মধ্যে এক একটি বাক্যাংশের শেষে থাকে হ্রস্বতর ছেদ বা উপচ্ছেদ। এইরূপ ছেদ না দিয়া পড়িলে আমাদের উক্তির মর্ম গ্রহণ করাই যায় না। কমা, সেমিকোলন, দাঁড়ি ইত্যাদির দ্বারা প্রায়শঃ উল্লেখযোগ্য ছেদের অবস্থার নির্দেশ করা হয়। নিম্ন-লিখিত গদ্যংশে • চিহ্ন দ্বারা ছেদ এবং • • চিহ্ন দ্বারা পূর্ণচ্ছেদ দেখান হইয়াছে।

* ‘হাওয়া’ শব্দ দুইটি বরফনি আছে, তিনটি নয়। হাওয়া = bāwā, ‘ও’ ‘র’ মিলিয়া একটি বাঞ্জনধ্বনি = w. সংস্কৃত অক্ষরে লিখিলে হাওয়া = বাবা।

জাহাজের বাঁশী * অসীম বায়ুবেগে * ধর ধর করিয়া * কাঁপিয়া কাঁপিয়া * বাজিতেই লাগিল ; **
(পরংচ্ছন্ন—প্রীকান্ত, প্রথম পর্ব)

ছেদের সহিত আমাদের ভাবপ্রকাশের অচ্ছেদ্য সম্পর্ক। যদি উপযুক্ত স্থলে ছেদ দেওয়া না হয়, তবে অর্থ গ্রহণ করাই সম্ভব হইবে না। যদি ছেদের অবস্থান বদলাইয়া লেখা হয়—

জাহাজের * বাঁশী অসীম * বায়ুবেগে ধর * ধর করিয়া কাঁপিয়া * কাঁপিয়া বাজিতেই * লাগিল **
তবে বাক্যটির অর্থ কিছুই বোঝা যাইবে না।

পাঠেও উপযুক্ত স্থলে ছেদ থাকে—

(দৃ ৮) আজ তুমি কবি শুধু, * নহ আর কেহ—**

কোথা তব রাজসভা, * কোথা তব গৌরব ? **

কিন্তু উদ্ধৃত পদ্যাংশে যেখানে যেখানে ছেদ পড়িয়াছে, সেখানে যতিও পড়িবে। সুতরাং মনে হইতে পারে যে, ছেদ ও যতি অভিন্ন। মনে হইতে পারে যে, গণ্ডে যাহাকে পূর্ণচ্ছেদ বলে, তাহাকেই পণ্ডে বলে পূর্ণযতি, এবং গণ্ডে যাহাকে উপচ্ছেদ বলে, পণ্ডে তাহাকেই বলে অর্দ্ধযতি। কিন্তু বাস্তবিক তাহা নয়। নিম্নের দৃষ্টান্তগুলি হইতে প্রতীত হইবে যে, ছেদ ও যতি দুইটি বিভিন্ন ব্যাপার, যেখানে ছেদ থাকে সেখানে যতি না পড়িতেও পারে, এবং যেখানে যতি পড়ে সেখানে ছেদ না থাকিতেও পারে। যতির সময় হউক বা না হউক, উপযুক্ত স্থলে ছেদ না দিলে পণ্ডেও কোন অর্থগ্রহণ সম্ভব হয় না।

(দৃ.৯) দোসর খুঁজি * শু * | বাসর বাঁধি গো ** ||

জলে ডুবি, ** বাঁচি | পাইলে ডাঙা, ** ||

কালো আর ধলো * | বাহিরে কে বল ** ||

ভিতরে সবাবি * | সমান রাঙা ** ||

(দৃ. ১০) সজল ঢল | আবত আঁধি * ||

শিয়াল কুল- | পরাণ মাঝি * ||

খুরিছে খুঁজি * | লেহন করে * | মৃগ পদার | বিদ্য কার ? ** ||

মব্ব আর * | মেলিয়া পাখা * ||

করে না আলো * | তহাল লাখা, * ||

কুসুম-কলি | কোটে না, ** অলি | পিয়ে না মক | রন্দ তার ** ||

দৃ ১১) এই কথা গুনি আনি | আইনু পুজিতে ॥

পা ছখানি ।** আনিয়াহি | কোটার ভরিয়া ॥

সিন্দুর। **করিলে আজ্ঞা,* | হৃদয় লগাটে ॥

দিব কোটা। **

পর্কের মধ্যে ছেদ না দিয়া ১১শ দৃষ্টান্তটি পাঠ করিলে একটা হান্তকর হ-ব-ব-ব-ল সৃষ্ট হইবে।

পূর্বে যে উপমা ব্যবহার করা হইয়াছে, তাহার আশ্রয় গ্রহণ করিয়া বলা যায় যে, রেলগাড়ী ইঞ্জিন যেমন সঞ্চিত জল নিঃশেষ হইবার পূর্বেই কোন কারণে পথিমধ্যে থামিতে পারে, তেমনি এক এক ব্যয়ের impulse বা পর্ব উচ্চারণের অন্ত প্রয়াসের পরিশেষ হওয়ার পূর্বেও অর্থ ও ভাব পরিস্ফুট করার জন্য সাময়িকভাবে উচ্চারণের বিরতি ঘটিতে পারে। অর্থাৎ পর্কের মধ্যেও ছেদ বসিতে পারে, তাহাতে পর্কের সমাস ক্ষুণ্ণ হয় না। আবার, যেখানে ছেদ বা উচ্চারণের বিরতি সম্ভব নয়, ছেদ বসিলে অর্থগ্রহণের ব্যাঘাত ঘটবে, এমন স্থলেও পূর্ব impulse বা বোঁকের শেষ হইতে পারে, স্বতরাং নূতন impulse বা বোঁক আবিস্ত হইতে পারে, অর্থাৎ যতি থাকিতে পারে। এরূপ ক্ষেত্রে কোন অক্ষরের উচ্চারণ হয় না, জিহ্বা বিরাম গ্রহণ করে, কিন্তু ধ্বনির প্রবাহ থাকে এবং সেই প্রবাহে একটা নূতন বোঁকের তরঙ্গ অনুভূত হয়। উপরের দৃষ্টান্তগুলি সাবধানে আবৃত্তি করিলেই ছেদ ও যতির এই পার্থক্য স্পষ্ট বুঝা যাইবে।

ছেদ ও যতির পরস্পর বি-বোগ করিয়াই মধুসূদনের অমিত্রাকর ছন্দ ও অত্যাশ্চর্য বৈচিত্র্যবহুল ছন্দের সৃষ্টি সম্ভব হইয়াছে। দৃ. ১১ মধুসূদনের অমিত্রাকর ছন্দের উদাহরণ।

পর্বোক্ত

এক একটি পর্কের সংগঠন পরীক্ষা করিলে দেখা যাইবে যে, ইহার মধ্যে ক্ষুদ্রতর কয়েকটি অঙ্গ উপাদানরূপে বর্তমান। এইগুলিকে বলা হয় ‘পর্বোক্ত’। ১ম দৃষ্টান্তের ‘রাখাল গরুর পাল’ এই পর্বোক্তিতে আছে তিনটি অঙ্গ—‘রাখাল’+‘গরুর’+‘পাল’ এবং ইহাদের মাত্রা-সংখ্যা যথাক্রমে ৩+৩+২। সেইরূপ, ১০ম দৃষ্টান্তের ‘করে না আলো’ এই পর্বোক্তিতে আছে দুইটি অঙ্গ—‘করে না’+

‘আলো’ (৩+২); ৬ষ্ঠ দৃষ্টান্তের ‘অরণ্যেব স্পন্দিত পল্লবে’ এই পর্কটিতে আছে তিনটি অঙ্গ—‘অরণ্যের’+‘স্পন্দিত’+‘পল্লবে’ (৪+৩+৩)।

পূর্বে একটি উপমাতে পর্ককে ফুলের মালার এক একটি ফুলের সহিত তুলনা করা হইয়াছে। পর্কাজ যেন সেই ফুলের এক একটি পাপড়ি বা দল। বোধ হয় রসায়নশাস্ত্র হইতে একটা উপমা দিলে ইহার স্বরূপ ভাল করিয়া বুঝা যাইবে। পর্ক যদি ছন্দের অণু (molecule) হয়, তবে পর্কাজ হইতেছে ছন্দের পরমাণু (atom)। যেমন এক একটি অণুতে ভিন্ন ভিন্ন পরিমাণের পরমাণু বিভিন্ন সংখ্যায় থাকে এবং তাহাদের পবম্পরের সম্বন্ধ ও অল্পপাতের উপর সেই পদার্থের প্রকৃতি নির্ভর করে, সেইরূপ এক একটি পর্কের মধ্যে বিভিন্ন দৈর্ঘ্যের পর্কাজ বিভিন্ন সংখ্যায় ও নানা সমাবেশে থাকে, এবং তাহাদের পবম্পরের সম্বন্ধ ও অল্পপাতের উপর পর্কের প্রকৃতি নির্ভর করে। ‘বাখাল গরুর পাল’ এই পর্কটিতে ঠিক যে পারস্পর্যে পর্কাজগুলি আছে তাহা যদি জীবৎ পরিবর্তন করিয়া লেখা হয় ‘গরুর পাল রাখাল’, তবে সঙ্গে সঙ্গেই ছন্দঃপতন হইবে।

প্রত্যেক পর্কে, হয় দুইটি, না-হয় তিনটি করিয়া পর্কাজ থাকিবে। নহিলে পর্কের কোন ছন্দোলক্ষণই থাকে না। মাত্র একটি পর্কাজ দিয়া কোন পূর্ণাবয়ব পর্ক রচনা করা যায় না। (অবশ্য চরণের শেষে যে সমস্ত অপূর্ণ পর্ক থাকে তাহাদের কথা স্বতন্ত্র।) স্বতরাং শুধু ‘পাল’ এই শব্দ দিয়া একটা পূর্ণ পর্ক গঠিত হইতে পারে না। আবার ‘মধু+রাখাল+গরুর+পাল’ এইরূপ চারিটি পর্কাজ-বিশিষ্ট পর্কও সম্ভব নয়।

পর্কের মধ্যে ইহার উপাদানীভূত পর্কাজগুলিকে বিচ্ছিন্ন করার একটা বিশিষ্ট নিয়ম আছে। হয়, পর্কের মধ্যে পর্কাজগুলি পরস্পর সমান হইবে, না-হয়, তাহাদের সংখ্যার ক্রম অনুসারে বিচ্ছিন্ন হইবে। এইজন্য ৩+৩+২ এরকম সঙ্কেতে পর্কাজবিচ্ছিন্ন চলিবে, কিন্তু ৩+২+৩ এরকম চলিবে না।

স্বতরাং বলা যায় যে, পর্কের অন্তর্ভুক্ত পর্কাজের পারস্পর্যের মধ্যে একটা সরল গতি থাকিবে। এই যে গতি, বা স্পন্দন—এইখানেই পর্কের প্রাণ, বা পর্কের ছন্দোলক্ষণ। শুধু ‘কুহুম’ কথাটিতে, কোন ছন্দোংশ নাই, কিন্তু তাহার সঙ্গে ‘কলি’ কথাটি জুড়িয়া পরে যদি জিহ্বার ক্ষণিক বিরতির বা বতির ব্যবস্থা করি, অর্থাৎ ‘কুহুম’ ও ‘কলি’ এই দুইটি পর্কাজ দিয়া ‘কুহুম-কলি’ এই পর্কটি

রচনা করি, তাহা হইলেই সেখানে একটা স্পন্দন অনুভব করিব। এই স্পন্দনই ছন্দের প্রাণ। বর্তমান কালে ৩+২—এই গাণিতিক সঙ্কেতের দ্বারা এই স্পন্দনের প্রকৃতি নির্দেশ করা হয়। সুরসিক প্রাচীন ছান্দসিকেরা হয়ত ইহার ‘বিষম-চপলা’ বা ‘অশ্বাচ্ছিন্না’ নাম দিতেন।

পর্কের ভিতরে দুই পর্কাজের মধ্যে অবশ্য যতি থাকিতে পারে না, যতি বা বাক্যের পরিশেষ হয় পর্কের অন্তে। কিন্তু কণ্ঠস্বরের উত্থান-পতন হইতে পর্কাজেব বিভাগ বোঝা যায়; যেখানে একটি পর্কাজের শেষ ও অপর একটি পর্কাজ আরম্ভ হয়, সেখানে ধ্বনিব একটি তরঙ্গের পর অপর একটি তরঙ্গের আরম্ভ হয়। ১০ম দৃষ্টান্তে ‘করে না আলো’ এই পর্কটিব বিভাগ যে ‘কবে না’+‘আলো’ এইরূপ হইবে, ‘করে+না আলো’ কিংবা ‘করে+না+আলো’ হইবে না, তাহা ধ্বনিতরঙ্গের উত্থান-পতন হইতেই বুঝিতে পারা যায়। প্রাণীর ছৎস্পন্দনের দ্বারা এই ধ্বনিতরঙ্গই পর্কের প্রাণস্বরূপ।

এ ক্ষেত্রে একটা কথা স্মরণ রাখিতে হইবে যে, পর্কের ভিতরে দুই পর্কাজের মধ্যে যতির স্থান না থাকিলেও ছেদ থাকিতে পারে (ছেদ প্রকরণ এবং দৃ ২, ১০, ১১ দ্রষ্টব্য)। ছেদ কিন্তু পর্কাজের ভিতরে থাকিতে পারে না। ছন্দের বিচারে পর্কাজ একেবারে “অচ্ছেদ্যোহম্”।

অনেকে পর্ক ও পর্কাজের পার্থক্য ধরিতে পারেন না। কয়েকটি বিষয়ে লক্ষ্য রাখিলে এ বিষয়ে ভুলের হাত হইতে অব্যাহতি পাওয়া যাইতে পারে। প্রথমতঃ, পর্কাজ সাধারণতঃ এক একটা ছোট গোটী মূল শব্দ, পর্কাজের মাত্রা-সংখ্যা হয় ২, ৩ বা ৪, কখন ১; পর্কের মাত্রাসংখ্যা বেশী—৪ হইতে ১০ পর্যন্ত মাত্রার পর্ক ব্যবহৃত হয়। দ্বিতীয়তঃ, পর্কের বিশ্লেষণ করিয়া দুইটি বা তিনটি পর্কাজ পাওয়া যাইবেই, তাহার মধ্যে একটা গতির তরঙ্গ থাকে; পর্কাজ কিন্তু ছন্দের হিসাবে একেবারে পরমাণু মত, তাহার নিজের কোন তরঙ্গ নাই, কিন্তু তাহাকে অপর পর্কাজের পাশে বসাইলে ছন্দের তরঙ্গ উৎপন্ন হয়। পৌরাণিক উপমা দিয়া বলা যায়, পর্কাজ যেন নিষ্ক্রিয় পুরুষ বা প্রকৃতির মত; কিন্তু যখন শিব ও শিবানী রূপ দুই পর্কাজের মিলন ঘটে,

“বিশ্বনাগর ঢেউ খেলায়ে ওঠে তখন দুসে”,

অর্থাৎ ছন্দের সৃষ্টি হয়।

পর্কের মাত্রাসংখ্যাই সাধারণতঃ পদছন্দের ঐক্যের বন্ধন; এক একটা চরণে

বা স্তবকে ব্যবহৃত পর্কগুলির, অন্ততঃ প্রতিসম পর্কগুলির, মাত্রাসংখ্যা সমান সমান হয়। কিন্তু সমমাত্রিক দুই পর্কের মধ্যে পর্কাজের সংস্থান একরূপ হওয়ার প্রয়োজন নাই। ১ম দৃষ্টান্তে “রাখাল গন্ধর পাল” এবং “শিশুগণ দেয় মন” এই দুইটি পর্ক প্রতিসম ও সমমাত্রিক, উভয় পর্কেই ৮টি করিয়া মাত্রা আছে; কিন্তু একটি পর্কে পর্কাজের সংস্থান হইয়াছে ৩+৩+২ এই সঙ্কেতে, আর অপরটিতে হইয়াছে ৪+৪ এই সঙ্কেতে। সেইরূপ, ২য় দৃষ্টান্তে “মাঝখানে তুমি” আর “দাঁড়িয়ে জননী” এই দুইটি পর্ক পরস্পর সমান, কিন্তু একটিতে পর্কাজবিভাগ হইয়াছে ৪+২, আর অপরটিতে ৩+৩ এই সঙ্কেতে। এই কথা মনে রাখিলে অনেক সময়ে পর্ক ও পর্কাজের পার্থক্য ধরিতে পারা যায়। যেমন,

“মাথা খাও, ভুলিয়ে না, খেয়ো মনে ক’রে”

এই চরণটির পর্ববিভাগ কি ভাবে হইবে তৎসম্বন্ধে সন্দেহ হইতে পারে। মূল পর্ক ৪ মাত্রার ধরিয়া

মাথা খাও, | ভুলিয়ে না | খেয়ো মনে | ক’রে = (২+২) + (২+২) + (২+২) + ২

এইরূপ পর্কবিভাগ হইবে? না, মূল পর্ক ৮ মাত্রার ধরিয়া

মাথা খাও, + ভুলিয়ে না, + খেয়ো মনে + ক’রে = (৪+৪) + (৪+২)

এইরূপ পর্কবিভাগ হইবে? ‘মাথা খাও’ এই বাক্যাংশটি পর্ক, না, পর্কাজ? প্রতিসম চরণটির সহিত তুলনা করিলেই এই সকল প্রশ্নের সচ্ছত্তব পাওয়া যাইবে। প্রতিসম চরণটি হইল—

মিষ্টান্ন রহিল কিছু হাঁড়ির ভিতরে

মূল পর্ক ৪ মাত্রার ধরিলে দুই চরণের মধ্যে কোন সামঞ্জস্য থাকে না। কারণ—

মিষ্টান্ন র | হিল কিছু | হাঁড়ির ভি | তরে

এরূপ ভাবে ষতি পড়িতে পারে না। মূল পর্ক ৮ মাত্রার ধরিলে উভয় চরণের ছন্দের সঙ্গতি রক্ষা হয়।

(দৃ. ১২) মিষ্টান্ন : রহিল : কিছু* | হাঁড়ির : ভিতরে = ৮+৬

মাথা খাও* : ভুলিয়ে না* | খেয়ো মনে : ক’রে = ৮+৬

সুতরাং “মাথা খাও” পর্ক নহে, পর্কাজ। ‘মাথা খাও’ বাক্যাংশের পরে ছন্দের ষতি নহে, ভাবপ্রকাশক একটা ছন্দ আছে। সমগ্র কবিতাটিই (‘যেতে নাহি দিব’—রবীন্দ্রনাথ) ৮+৬ এই আধারের উপর রচিত।

মূলতত্ত্ব

(১) মাত্রা-সমকল্প

বাংলা ছন্দের প্রকৃতি পর্যালোচনা করিলে Aristotleএর মত বলিতে ইচ্ছা করে, 'All things are determined by numbers'—সবই সংখ্যার উপর নির্ভর কবে। বাংলা ছন্দ বাস্তবিক quantitative বা মাত্রাগত। এক মাত্রার বা দুই মাত্রার অক্ষরের সংযোগে গঠিত হয় বিশেষ বিশেষ মাত্রার পঙ্কাদ; দুইটি বা তিনটি পঙ্কাদের সংযোগে গঠিত হয় বিশেষ বিশেষ দৈর্ঘ্যের পঙ্ক। কয়েকটি পঙ্কের সংযোগে গঠিত হয় চরণ, এবং কয়েকটি চরণের সংযোগে গঠিত হয় শ্লোক বা কলি বা প্তবক (stanza)। বাংলা ছন্দ বিশ্লেষণ করিলে পাওয়া যাইবে কয়েকটি সংখ্যার হিসাব।

অক্ষরের আরও অনেক গুণ বা ধর্ম আছে, যেমন accent বা ধ্বনিগৌরব। বাংলা ছন্দে একপ্রকার ধ্বনিগৌরবেরও একটা বিশেষ মূল্য অনেক সময় আছে। কবিতাপাঠের সময় কখনও কখনও এক একটা অক্ষরে অতিরিক্ত জোর দিয়া উচ্চারণ করা হয়। যেমন,

(দৃ ১৩) ঘুম পাড়ানি। মানী পিনী। ঘুম দিয়ে। যাও

এই চরণটির প্রথমে যে 'ঘুম' অক্ষরটি আছে, তাহার উপর অত্যন্ত অক্ষরের তুলনায় অনেক বেশী জোর পড়ে। ইহাকে বলা হয় স্বাভাবিক বা স্বাভাবিক বা বল। ইহার জ্ঞাত অক্ষরের মাত্রার ইত্ববিশেষ হয়।

কিন্তু এই স্বাভাবিক, বা তাহার অবস্থান বা পারস্পর্য বাংলা ছন্দের গৌণ লক্ষণ মাত্র। ইংরাজি ইত্যাদি qualitative জাতীয় ছন্দ হইতে বাংলা ছন্দ ভিন্নজাতীয়। একমাত্রার ও দুই মাত্রার, হ্রস্ব ও দীর্ঘ—দুই রকমের অক্ষরের বাংলা ছন্দে ব্যবহার থাকিলেও ইহাদের ধ্বনিগত পার্থক্য বা পারস্পর্যের উপর বাংলা ছন্দ নির্ভর করে না। যেখানে একটি দীর্ঘ অক্ষর আছে, সেখানে দুইটি হ্রস্ব অক্ষর বসাইলে বাংলা ছন্দে বিশেষ কোন ক্ষতি হয় না, কিন্তু সংস্কৃতে ছন্দঃপতন হয়। বাংলা ছন্দের বিচারে—

সাপর বাহার | বন্দনা বচে | শত তরঙ্গ | ভঙ্গে

=সাপর বাহারে | বন্দনা করে | শত তরঙ্গ | ভঙ্গে

=জলধি বাহারে | বন্দনা করে | শত তরঙ্গ | ভঙ্গে

= জলধি বাহারে | নিতি পূজা করে | শত তরঙ্গ | ভঙ্গে

= জলধি বাহারে | পূজা করে নিতি | শতেক লহরি | ভঙ্গে

বাংলা ছন্দের আসল কথা—quantitative equivalence বা মাত্রা-সমকত্ত্ব।
পর্বে পর্বে মাত্রা সমান আছে কি না, পর্ব্বাঙ্গে উচিত সংখ্যার মাত্রা
ব্যবহৃত হইয়াছে কি না—ইহাই বাংলা ছন্দের বিচারে মুখ্য প্রতিপাদ্য।

(২) অক্ষরের মাত্রার স্থিতিস্থাপকত্ব

সংস্কৃত প্রভৃতি অনেক ভাষায় প্রত্যেক শব্দের উচ্চারণের একটা স্থির বীতি
আছে, সুতরাং পঠে ব্যবহৃত প্রত্যেক অক্ষরের দৈর্ঘ্য পূর্ব্বনির্দিষ্ট। কিন্তু
বাংলায় একই অক্ষর স্থানবিশেষে কখন হ্রস্ব, কখন দীর্ঘ হইতে পারে।
রবীন্দ্রনাথের কথায় বলা যায়, বাংলা অক্ষরের মাত্রা বাঙালী মেয়েদের
চুলের মত ; কখন আঁট করিয়া খোঁপা বাঁধা থাকে, আবার কখন এলায়িত হইয়া
ছড়াইয়া পড়ে। উক্ত ১৩শ দৃষ্টান্তে ১ম পর্বে ‘ঘুম’ হ্রস্ব, ৩য় পর্বে ‘ঘুম’ দীর্ঘ।

অক্ষরের শ্রেণীবিভাগ

পূর্বেই বলা হইয়াছে যে, স্বভাবতঃ স্বরান্ত অক্ষর হ্রস্ব এবং হলন্ত অক্ষর
শব্দের অন্ত্য অক্ষর হইলে দীর্ঘ। এই রকম উচ্চারণ অতি অনায়াসেই করা যায়,
সুতরাং এইরূপ ক্ষেত্রে অক্ষরকে ‘লঘু’ বলা যাইতে পারে। ১ম, ২য়, ৩য়
দৃষ্টান্তে প্রত্যেকটি অক্ষরই লঘু।

হলন্ত অক্ষর শব্দের অভ্যন্তরে থাকিলে অনেক সময় হ্রস্ব হয়, তাহা পূর্বেই
লেখান হইয়াছে। এইরূপ উচ্চারণ স্বাভাবিক হইলেও, তজ্জগৎ বাগ্‌বস্ত্রের একটু
বিশেষ প্রয়াস আবশ্যক। একত্র এবং বিধ অক্ষরকে গুরু বলা যাইতে পারে।
৬ষ্ঠ দৃষ্টান্তে অনেকগুলি গুরু অক্ষরের ব্যবহার আছে। ইহাদের গতি নাতিদ্রুত
বা ধীরদ্রুত। গুরু ও লঘু অক্ষরকে স্বভাবমাত্রিক বলা যাইতে পারে।

হলন্ত অক্ষর শব্দের অভ্যন্তরে থাকিলে অনেক সময় হ্রস্ব না হইয়া দীর্ঘ হয়।
৭ম দৃষ্টান্তে এরূপ অনেক অক্ষরের ব্যবহার হইয়াছে। সাধারণ গতি অপেক্ষা
বিলম্বিত গতিতে এরূপ অক্ষরের উচ্চারণ হয়। ইহাদের বিলম্বিত অক্ষর বলা
যাইতে পারে। খুব স্বাভাবিক না হইলেও, এইরূপ উচ্চারণের প্রতি আমাদের
একটা সহজ প্রবণতা আছে।

আমাদের সাধারণ কথাবার্ত্তায় লঘু ও গুরু অক্ষরের ব্যবহারই বেশী।
বিলম্বিত অক্ষরেরও যথেষ্ট প্রয়োগ আছে।

কিন্তু কখনও কখনও, বিশেষতঃ পণ্ডে, অল্প রকম উচ্চারণও হয়।

(দৃ. ১৩) ঘুম পাড়ানি | হাসী পিসী | ঘুম দিয়ে | যাও = ০ + ৪ + ০ + ২

॥ ॥
(দৃ. ১৪) বোগ-মগন হর | তাপস যতদিন | ততদিন নাহি ছিল | ক্লেশ = ৮ + ৮ + ৮ + ২

১৩শ দৃষ্টান্তের ১ম পর্বের 'ঘুম' অন্ত্য হলন্ত অক্ষর হইলেও হ্রস্ব। অক্ষরটিতে
খাসাঘাত পড়ায় এইরূপ হইয়াছে। খাসাঘাতের জন্য বাগ্‌যন্তের অতিদ্রুত
আন্দোলন হয়, সুতরাং এইরূপে উচ্চারিত অক্ষরকে বলা যায় অতিদ্রুত।

১৪শ দৃষ্টান্তের ১ম পর্বের 'যো' ও ২য় পর্বের 'তা' স্বরান্ত অক্ষর হইলেও
দীর্ঘ। এরূপ উচ্চারণ কদাচ হয়, ইহাতে স্বাভাবিক রীতির সৰ্ব্বাপেক্ষা অধিক
ব্যতিক্রম হয়। এইরূপ উচ্চারণ হইলে অক্ষরকে বলা যায় অতিবিলম্বিত।

অতিদ্রুত ও অতিবিলম্বিত উচ্চারণ স্বভাবতঃ হয় না, অতিরিক্ত একটা
প্রভাব উচ্চারণের উপর পড়ায় এই সমস্ত মাত্রাভেদ ঘটে। এইজন্য ইহাদের
প্রভাবমাত্রিক বলা যাইতে পারে।

প্রভাবমাত্রিক অক্ষরের মাত্রার হিসাব লঘু অক্ষরের বিপরীত। অতিদ্রুত ও
দীর্ঘদ্রুত (গুরু) অক্ষরের গতি সমজাতীয়; বিলম্বিত ও অতিবিলম্বিত অক্ষরের
গতি তাহাদের বিপরীতজাতীয়।

মাত্রাপদ্ধতি

ছন্দে বিভিন্ন প্রকৃতির অক্ষরের সমাবেশ-সম্পর্কে কয়েকটি মূল নীতি স্বরণ
বাধা আবশ্যক :-

(১) কোন পর্ব্বাঙ্গে একাধিক প্রভাবমাত্রিক অক্ষর থাকিবে না।

(২) কোন প্রভাবমাত্রিক অক্ষরের সহিত বিপরীত গতির অক্ষর একই
পর্ব্বাঙ্গে ব্যবহৃত হইবে না। [অর্থাৎ, একই পর্ব্বাঙ্গে অতিদ্রুত অক্ষরের সহিত
বিলম্বিত বা অতিবিলম্বিত, কিংবা অতিবিলম্বিতের সহিত দীর্ঘদ্রুত (গুরু)
বা অতিদ্রুত ব্যবহৃত হইবে না।]

লঘু অক্ষরের ব্যবহার সম্বন্ধে কোন নিষেধ নাই। ইহা সর্বত্র ও সর্বদা
ব্যবহৃত হইতে পারে।

চরণের লয় (cadence)

প্রত্যেক চরণে একটা বিশিষ্ট লয় থাকে। লয় তিন প্রকার—ক্রান্ত, ধীর, বিলম্বিত।

ক্রান্ত লয়ের চরণে পুনঃপুনঃ শ্বাসাঘাত পড়ে। ফলে একাধিক অতিক্রান্ত গতির অক্ষরের ব্যবহার হয়, পর্কের দৈর্ঘ্যও হয় ক্ষুদ্রতম, অর্থাৎ ৪ মাত্রার। এইরূপ চরণকে শ্বাসাঘাত-প্রধান বা বল-প্রধান নাম দেওয়া হইয়াছে।

(দৃ. ১৫) বিটি গড়ে | টাপুব টুপুর | নদেথ এল | শান
শিব ঠাকুরেব | বিয়ে হল | তিন কস্তে | দান

বাংলা ছড়ায় ইহার বহুল প্রয়োগ থাকায় ইহাকে ছড়ার ছন্দও বলা হয়। সাধারণতঃ ক্রান্ত লয়ের চরণে অতিক্রান্ত ও লঘু অক্ষর থাকে, তবে উচ্চারণের মূলনীতি বজায় রাখিয়া আবশ্যকমত সব রকমের অক্ষরই ব্যবহৃত হইতে পারে।

ধীর লয়ের চরণে একটা গভীর ভাব ও প্রতি অক্ষরের সহিত একটা তৎসঙ্গিত থাকে। সুতরাং ইহাকে তান-প্রধানও বলা যায়। গুরু বা ধীরক্রান্ত গতির অক্ষরের যথেষ্ট ব্যবহার এই লয়েই সম্ভব। ইহার পর্কগুলি প্রায়শঃ দীর্ঘ হয়।

(দৃ. ১৬) পূণ্য পাপে দুঃখ স্থখে | পতন উত্থান
মানুষ হইতে দাঁও | তোমাব সন্তানে

ধীর লয়ের চরণে সাধারণতঃ লঘু ও গুরু অক্ষরের ব্যবহারই হয়। তবে অতিক্রান্ত গতির অক্ষর ছাড়া আর সমস্ত অক্ষরই আবশ্যকমত ব্যবহৃত হইতে পারে। এই লয়ের ছন্দই বাংলা কাব্যের ইতিহাসে সর্বাধিক ব্যবহৃত হইয়াছে।

বিলম্বিত লয়ের চরণে একটা আয়াসবিমুখ ভাব ও একটানা মন্দ গতি থাকে। এখানে প্রত্যেক অক্ষরের মাত্রা এক রকম সুনির্দিষ্ট—হলন্ত অক্ষর মাত্রেই দীর্ঘ, স্বরান্ত অক্ষর মাত্রেই দ্ব্যংকিত; তবে কদাচ স্বরান্ত অক্ষরও দীর্ঘ হইতে পারে। ইহাকে ধ্বনি-প্রধানও বলে। কেহ কেহ ইহার নাম দিয়াছেন মাত্রাবৃত্ত।

(দৃ. ১৭) সন্ধ্যাে চলে | মোগল দৈন্ত | উড়ারে গথের | ধূলি
ছিন্ন শিখের | মুণ্ড লইয়া | বর্ণা কলকে | তুলি
(দৃ. ১৮) অন-পণ-মল-অধি- | নামক জয় হে | ভারত-ভাগা-বি- | ধাতা

বিলম্বিত লয়ের চরণে অতিক্রান্ত বা ধীরক্রান্ত (গুরু) অক্ষর ব্যবহৃত হয় না। সাধারণতঃ লঘু ও বিলম্বিত অক্ষরই ইহাতে থাকে। কদাচ অতিবিলম্বিত অক্ষরেরও প্রয়োগ হয়।

মাত্রা-বিচার

ছন্দে মাত্রার হিসাব করিতে হইলে কয়েকটি কথা স্মরণ রাখা দরকার :

প্রথমতঃ, প্রত্যেক চরণের (এবং প্রায়শঃ, প্রত্যেক কবিতার) একটা বিশিষ্ট লয় থাকে। কবিতার লয় অচুসারে বিশেষ বিশেষ শ্রেণীর অক্ষর বিবৰ্জন বা গ্রহণ করা হইয়া থাকে।

দ্বিতীয়তঃ, ৪, ৫, ৬, ৭, ৮, ১০ প্রভৃতি ভিন্ন ভিন্ন মাত্রার পর্কের এক একটা ভিন্ন ভিন্ন ছন্দোবৃত্ত আছে। যেমন, ৪ মাত্রার পর্ক ক্ষিপ্ত, ৫ ও ৭ মাত্রার পর্ক উচ্ছল, ৬ মাত্রার পর্ক লঘু, ৮ মাত্রার পর্ক ধীরগম্ভীর। সুতরাং ছন্দের ভাব বুঝিতে পারিলে ছন্দের রূপটি ধরা সহজ হয়।

তৃতীয়তঃ, প্রত্যেক রকমের পর্কের মধ্যে পর্কাক্ষরবিন্যাসের একটা বিশেষ রীতি আছে, কিছুতেই তাহাব ব্যত্যয় করা যায় না। যেমন, ৮ মাত্রার পর্কে ৩+৩+২ এই সঙ্কেতে পর্কাক্ষর বিভাগ করা যায়, কিন্তু ৩+২+৩ এই সঙ্কেতে করা যায় না।

এ স্থলে মনে রাখিতে হইবে যে, এক একটি গোটা মূল শব্দকে যতদূর সম্ভব না ভাঙিয়াই পর্কের বিভাগ করিতে হয়। পর্কাক্ষর-বিভাগের সময়েও যতটা সম্ভব ঐ রকম করা দরকার।

মূলীভূত পর্কের মাত্রাসংখ্যা কি—তাহা ধরিতে পারিলেই ভিন্ন ভিন্ন অক্ষরের মাত্রা নির্ণয় করা যায়। যেমন,

* (দৃ. ১২) বড় বড় মস্তকের | পাকা শস্ত ক্ষেত

বাগানে ছলিছে যেন | লীধ সমেত "হিং টিং ছটু"—রবীন্দ্রনাথ
এখানে প্রতি চরণ ৮+৬ সঙ্কেতে রচিত। এইজন্য দ্বিতীয় চরণের দ্বিতীয় পর্কে 'লীধ' দীর্ঘ ধরা হইল।

এইরূপ আরও দৃষ্টান্ত দেওয়া যায়। যেমন,

আধুর তবিল মোর | কুষ্টির হিসাবে

অতি অল্প দিনেই | শূন্যেতে মিশাবে (‘আধুনিকা’ রবীন্দ্রনাথ)

* অক্ষরের মাত্রানির্দেশক চিহ্নগুলির তাৎপর্য ‘বাংলা ছন্দের মূলমন্ত্র’-লীধক পরিচ্ছেদের ১৪ক অমুচ্ছেদ দেওয়া হইয়াছে।

* (দৃ. ১৩) ঘুম পাড়ানি | মাসী পিসী | ঘুম দিয়ে | যাও
এখানে মূল পর্বে ৪ মাত্রা। সুতরাং ১ম পর্বে 'ঘুম' হ্রস্ব হইলেও, ৩য় পর্বের 'ঘুম' দীর্ঘ হইবে।

বস্তুত: অক্ষরের হ্রস্ব ও দীর্ঘ নির্ভর কবে ছন্দের একটা ছাঁচ, রূপকল্প, আদর্শ বা পরিপাটীর (pattern) উপর।

সুতরাং বাংলা ছন্দে মাত্রার বিচার করিতে গেলে ছন্দের পরিপাটী (pattern) কি তাহা হৃদয়ঙ্গম করাই প্রধান কাজ। তাহা হইলেই প্রত্যেক অক্ষরের যথাযথ উচ্চারণ ও মাত্রা স্থির করা যাইবে। নিম্নের দৃষ্টান্তে এই পরিপাটী অনুসারেই মাত্রা বিচার করিতে হইয়াছে। এখানে চব্বণের পরিপাটী—৪+৪+৪+২; প্রতি মূল পর্বে ৪ মাত্রা, পর্বাক্ষরের বিভাগ ২+২ কিংবা ৩+১।

* (দৃ. ২০) বিট পড়ে | টাপুব টুপুর | নদেয় এল | বান
/ ০০ / | ০০০ / | ০০ / | ০ :
শিব ঠাকুরের | বিয়ে হল | তিন কন্তে | দান
/ ০০ | ০ / ০ / | ০০ / | ০ :
এক কন্তে | রাধেন বাড়েন | এক কন্তে | খান
/ ০০ | ০০ / | ০০ / | ০ :
এক কন্তে | না খেয়ে | বাগের বাড়ি | যান

ছন্দোবন্ধ

পূর্বকালে বাংলা কাব্যে পয়ার ও ত্রিপদী (বা লাচাড়ি) নামে মাত্র দুই প্রকার ছন্দোবন্ধ সুপ্রচলিত ছিল। পয়ারের প্রতি চরণে ৮+৬ মাত্রার ২টি পর্ব, মোট ১৪ মাত্রা থাকিত, এবং এইরূপ দুইটি চরণে মিত্রাক্ষর (rime) বা চরণের অন্তে মিল রাখিয়া এক একটি শ্লোক রচিত হইত। ইহার লয় ছিল ধীর। অতীত বাংলার অধিকাংশ দীর্ঘ ও গভীর কবিতা এই পয়ারের আধারেই রচিত হয়। ইংরাজী কাব্যে iambic pentameter-এর ধরণে প্রাধান্য, বাংলা কাব্যে পয়ারের পরিপাটীর প্রাধান্যও তদ্রূপ। আধুনিক কালে ৮+১০ এই পরিপাটীর চরণ ইহার সহিত প্রতিদ্বন্দ্বিতা করিতেছে; যথা,

(দৃ. ২১) হে নিমন্ত গিরিরাজ | অভ্যন্তেদী তোমার সঙ্গীত

তরঙ্গিতা চলিয়াছে | অনুদাত্ত উদাত্ত অবিত

* অক্ষরের মাত্রানির্দেশক চিহ্নগুলির তাৎপর্য 'বাংলা ছন্দের মূলসূত্র'-শীর্ষক পরিচ্ছেদের ১৪ক অনুচ্ছেদে দেওয়া হইয়াছে।

ত্রিপদীও প্রতীসম দুই চরণের মিত্রাক্ষর শ্লোক। প্রতি চরণের পর্কবিভাগ ছিল ৬+৬+৮ বা ৮+৮+১২; প্রথম দুইটি পর্ক পরস্পর মিত্রাক্ষর হইত। প্রথম প্রকারকে লঘু ও দ্বিতীয় প্রকারকে দীর্ঘ ত্রিপদী বলা হইত।

কালক্রমে চরণের এবং চরণের সমবায়ে স্তবকের (stanza) সংগঠনে বহু বৈচিত্র্য দেখা দিয়াছে। তবে ১০ মাত্রার অধিক দীর্ঘ পর্ক এবং ৫ পর্কের অধিক দীর্ঘ চরণ দেখা যায় না। বর্তমানে ৬ মাত্রার পর্কের চতুষ্পদিক বা ত্রিপদিক বিলম্বিত লয়ের চরণ খুব প্রচলিত।

বাংলা কাব্যে মিল বা মিত্রাক্ষরের বহুল ব্যবহার হইয়া থাকে। স্তবকগঠনে মিত্রাক্ষরই অগ্রতম প্রধান উপাদান। তত্ত্বিন্ন চরণের মধ্যেও পর্ক পর্ক মিত্রাক্ষর কখনও কখনও থাকে। যেমন,

(দৃ.২৮) শুধু বিবে দুই | ছিল মোর ভূঁই | আর সব গেছে | ধনে

যেখানে শ্লোক বা স্তবক নাই, এমন স্থলেও (যেমন, ‘বলাকা’র ছন্দে) ছন্দেব অবস্থান নির্দেশ করার জন্ত মিত্রাক্ষরের ব্যবহার হয়।

কিন্তু অমিত্রাক্ষর ছন্দও বাংলায় বেশ চলে। মধুসূদন দত্তই এই ছন্দের প্রচলনের জন্ত বিশেষ কৃতিত্বের দাবী করিতে পারেন। তাঁহার অমিত্রাক্ষর ছন্দের আধার ৮+৬ বা পয়ারের চরণ। কিন্তু তিনি এই আধারে ছন্দেব সম্পূর্ণ নূতন একটা নীতি প্রয়োগ করিয়াছেন। ছেদ ও যতির পরস্পর সংযোগের পরিবর্তে তিনি ইহাদের বি-যোগকেই প্রাধান্য দিয়াছেন। ফলে, যতির নিয়মানুসারিতার জন্ত একটা ঐক্যাত্তর থাকিলেও ছন্দের অবস্থানের জন্ত বৈচিত্র্যই প্রধান হইয়া দাঁড়াইয়াছে। দৃ.১১ ইহার উদাহরণ।

মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর ছন্দোবন্ধে মিত্রাক্ষরের অভাবই প্রধান লক্ষণ নয়। কারণ, মিত্রাক্ষর বসাইলেও ইহার মূল প্রকৃতির পরিবর্তন হয় না। ববীন্দ্রনাথের ‘বহুধর’, ‘সন্ধ্যা’ প্রভৃতি কবিতায় মিত্রাক্ষর থাকিলেও তাহারা সাধারণ মিত্রাক্ষর হইতে সম্পূর্ণ বিভিন্ন, মধুসূদনের ‘মেঘনাদবধ’ প্রভৃতির সহোদরস্থানীয়। ঠিক কয় মাত্রার পর ছেদ থাকিবে সে বিষয়ে এই নূতন প্রকৃতির ছন্দোবন্ধে কোন মাপা-জোকা নিয়ম নাই—ইহাই এই ছন্দের বিশেষত্ব। সুতরাং এই প্রকৃতির ছন্দোবন্ধকে বলা উচিত অমিত্রাক্ষর নয়, অমিত্রাক্ষর।

অমিত্রাক্ষরের মূল নীতিকে অবলম্বন করিয়াই ‘গৈরিশ’ (গিরিশচন্দ্রের নাটকে বহুল-ব্যবহৃত) ছন্দ, ও রবীন্দ্রনাথের ‘বলাকার ছন্দ’ সৃষ্ট হইয়াছে।

গৈরিশ ছন্দের উদাহরণ—

(দৃ.২৩) অতি ছল, অতি বল | অতীব কুটি = ৮+৬
 তুমিই তোমার মাত্র | উপমা কেবল = ৮+৬
 তুমি লজ্জাশীন = ০+৬
 তোমায়ে কি লজ্জা দিব = ৮+০
 সম তব | মান অপমান = ৪+৬

‘বলাকার ছন্দ’র উদাহরণ নিজের কয়েকটি পংক্তিতে পাওয়া যাইবে—

(দৃ.২৪) হীবা মুক্তা মাণিক্যের ঘটা = ০+১০
 যেন শূণ্ণ দিগন্তের | ইল্লজাল ইল্লবমুচ্ছটা = ৮+১০
 যার যদি লুপ্ত হয়ে যাক = ০+১০
 শুধু থাক = ৪
 এক বিন্দু নখনের জল = ০+১০
 কালের কপোল তলে | তত্র সমুজ্জল = ৮+৬
 এ ংজমহল = ৬

এ সমস্ত ছন্দে ছন্দের অবস্থান নির্দিষ্ট নহে, যতির দিক্ দিয়াও কোন নিয়মানুসারিতা নাই। সুতরাং ঐক্যের চেয়ে বৈচিত্র্যেরই প্রাধান্য। তবে পদ্যছন্দের পক্ষেই ইহাদের উপকরণ—এবং একটা আদর্শ (archetype)-স্থানীয় পারিপাটীর আভাস সর্বদাই থাকে। ২৩র দৃষ্টান্তে ১৪ মাত্রার চরণের ও ২৪র দৃষ্টান্তে ১৮ মাত্রার চরণের আভাস আছে। ‘বলাকার ছন্দ’ মাত্রাক্রমের ব্যবহার হওয়াতে বিভিন্ন গঠনের চরণগুলি সুসংবদ্ধ হইয়াছে।

এতদ্ভিন্ন গ্রাম্য ছড়াতে অল্প এক প্রকারের ছন্দোবদ্ধ প্রচলিত ছিল। এগুলিতে খাসাঘাত ঘন ঘন পড়িত, ও সঙ্কেত ছিল ৪+৪+৪+৩। দৃ.২০ ইহার উদাহরণ। এখন এ প্রকার ছন্দোবদ্ধ উচ্চাঙ্গের সাহিত্যেও প্রচলিত হইয়াছে। রবীন্দ্রনাথের ‘ক্ষণিকা’, ‘পলাতকা’ প্রভৃতি কাব্যে ইহার বহুল ব্যবহার হইয়াছে। যথা,

(দৃ.২৫) আমি যদি | তন্ন নিতেম | বাঁচি হাঙ্গের | কালে
 দৈবে হন্তেম | ধনম বহু | নব রত্নের | মাগে

দ্বিতীয় ভাগ

বাংলা ছন্দের মূলসূত্র*

[১] যে ভাবে পদবিজ্ঞাস করিলে বাক্য শ্রুতিমধুর হয় এবং মনে রসের সঞ্চার হয়, তাহাকে ছন্দ বলে ।

ব্যাপক অর্থে ধরিলে ছন্দ সর্ববিধ সুকুমার কলার লক্ষণ । সঙ্গীত, নৃত্য, চিত্রাঙ্কন প্রভৃতি সমস্ত সুকুমার কলাতেই দেখা যায় যে, বিশেষ বিশেষ রীতি অবলম্বন করিয়া উপকরণগুলির সমাবেশ না করিলে মনে কোনরূপ রসের সঞ্চার হয় না । এই রীতিকেই rhythm বা ছন্দ বলা হয় । মানুষের বাক্যও বহুল পরিমাণে ছন্দোলক্ষণযুক্ত । সাধারণ কথাবার্তাতেও অনেক সময় অল্পাধিক পরিমাণে ছন্দোলক্ষণ দেখা যায় । কখন কখন স্থলেখকগণের গল্পরচনাতে সুস্পষ্ট ছন্দোলক্ষণ দৃষ্ট হয় । কিন্তু পড়েই ছন্দের লক্ষণগুলি সর্বাপেক্ষা বহুল পরিমাণে ও স্পষ্টভাবে বর্তমান থাকে । বলিতে গেলে ছন্দই কাব্যের প্রাণ । ছন্দোযুক্ত বাক্য বা পদ্যই কাব্যের বাহন ।

এই গ্রন্থে প্রধানতঃ বাংলা পদ্যছন্দের উপাদান ও তাহার রীতির আলোচনা করা হইবে । ছন্দ বলিতে এখানে metre বা পদ্যছন্দ বুঝিতে হইবে ।

[২] যদি ভাষার স্বাভাবিক উচ্চারণ-পদ্ধতি অব্যাহত রাখিয়া বিভিন্ন বাক্যাংশ কোন সুস্পষ্ট সুন্দর আদর্শ অনুসারে যোজনা করা হয়, তবে সেখানে ছন্দ আছে, বলা যাইতে পারে ।

সঙ্গীতে অনেক সময় সাধারণ উচ্চারণ-পদ্ধতির ব্যত্যয় করিয়া তাল ঠিক রাখা হয়, অর্থাৎ ছন্দ বজায় রাখা হয় । ‘একদা এক বাঘের গলায় হাড় ফুটিয়াছিল’ এই বাক্যটি লইয়াও গানের কলি রচিত হইয়াছে । কবিতায় এরূপ স্বাধীনতা চলে না ।

কোন একটি বিশেষ pattern বা আদর্শ-অনুসারে উপকরণগুলি সংযোজিত

* এই গ্রন্থের পরিশিষ্টে ‘বাংলা ছন্দের মূলতত্ত্ব’-শীর্ষক অধ্যায়ে ইহাদের অনেকগুলি পুত্রের বিস্তৃততর ব্যাখ্যা দেওয়া হইয়াছে ।

† আদর্শ কথাটি এখানে pattern অর্থে ব্যবহৃত হইল । নঙ্গা, হাঁচ, পরিপাটী ইত্যাদি কথাও প্রায় ঐ ভাবে প্রকাশ করে । এই অর্থে রবীন্দ্রনাথ ‘রূপকল্প’ শব্দটি ব্যবহার করিয়াছেন ।

না হইলে ছন্দোবোধ আসে না। সমস্ত শিল্পকৃষ্টিতেই আদর্শের প্রভাব দেখা যায়। ঐ আদর্শই আমাদের রসনাভূতির symbol বা বাহ্য প্রতীক। আমাদের সর্ববিধ কার্যের মধ্যে কোন না কোন এক প্রকার আদর্শের প্রভাব দেখা যায়। জোড়ায় জোড়ায় জিনিষ রাখা বা ব্যবহার করা, দুই দিক্ সমান করিয়া কোন কিছু তৈয়ার করা—এ সমস্তই আমাদের আদর্শানুসরণের পরিচয় প্রদান করে। এরূপ না করিলে সমস্ত ব্যাপারটা খাপছাড়া ও বিস্ত্রী বলিয়া বোধ হয়।

উপরে অতি সরল দুই-এক প্রকার আদর্শের উদাহরণ মাত্র দেওয়া হইল। নানারূপ জটিল রসনাভূতির জন্ত নানারূপ জটিল আদর্শেরও ব্যবহার হইয়া থাকে।

আদর্শের পৌনঃপুনিকতা হইতে ছন্দের উপকরণগুলির মধ্যে এক প্রকার ঐক্য অনুভূত হয় এবং সেজন্ত তাহাদের ছন্দোবদ্ধ বলা হয়। এই ঐক্যবোধ ছন্দোবোধের ভিত্তিস্থানীয়।

[৩] বাংলা পদ্যে পরিমিত কালানন্তরে সমধর্মী বাক্যাংশের যোজনা হইতেই ছন্দোবোধ জন্মে।

নানা ভাষায় নানা প্রকৃতির ছন্দ আছে। বাক্যের ধর্ম নানাবিধ। প্রত্যেক ভাষাতেই দেখা যায় যে, জ্ঞাতির প্রকৃতি ও উচ্চারণ-পদ্ধতি অনুসারে এক এক জ্ঞাতির ছন্দ বাক্যের এক একটি বিশেষ লক্ষণ অবলম্বন করিয়া থাকে।

বৈদিক ও প্রাচীন সংস্কৃতে দেখিতে পাই যে, অক্ষরের দৈর্ঘ্যই ছন্দের ভিত্তিস্থানীয়, এবং একটা বিশেষ আদর্শ অনুসারে হ্রস্ব ও দীর্ঘ অক্ষরের সমাবেশ অবলম্বন করিয়াই ছন্দ রচিত হয়।

ইংরাজিতে অক্ষরের স্বাভাবিক গাভীর্য বা accentই ছন্দের ভিত্তিস্থানীয়। প্রতি চব্বণে কয়টি accent, এবং চরণের মধ্যে accented ও unaccented অক্ষরের কি পারস্পর্য্য, ইহার উপরই ছন্দের ভিত্তি।

অর্ধপ্রাচীন সংস্কৃত ও প্রাকৃতের অনেক ছন্দে এবং বাংলা ছন্দে দেখিতে পাওয়া যায় যে, জিহ্বার সাময়িক বিরতি বা যতিই ছন্দের ভিত্তিস্থানীয়। ঠিক কতক্ষণ পরে পরে যতির আবির্ভাব হইবে, তাহাই এখানে মুখ্য তথ্য। দুই যতির মধ্যে কালপরিমাণই বাংলা ছন্দের প্রধান বিচার্য্য বিষয়।

অক্ষর (Syllable)

[৪] ধনি বিজ্ঞানের মতে বাক্যের অণু হইতেছে অক্ষর বা syllable। (চলিত বাংলার অনেক সময় অক্ষর বলিতে এক একটি লিখিত হরফ মাত্র

বুঝায়। কিন্তু ব্যুৎপত্তি-হিসাবে অক্ষরের অর্থ syllable, এবং এই অর্থেই ইহা সংস্কৃতে ব্যবহৃত হয়। বাংলাতেও এই অর্থে ইহাকে ব্যবহার করা উচিত।)

অক্ষরকে বিশ্লেষ করিলে এক একটি বিশিষ্ট ধ্বনি (sound, phone) পাওয়া যায়, এই ধ্বনিকে বাক্যের 'পরমাণু' বলা যাইতে পারে। যথা—'কা', 'এক', 'ক্রী', 'ধু', 'গৌ', 'চল'—অক্ষর; 'ক', 'আ', 'এ', 'ব', 'ঈ', 'প্', 'ল্', 'উ', 'গ্', 'ঔ', 'হ্', 'অ'—ধ্বনি।

বাগ্‌যন্ত্রের স্বল্পতম প্রয়াসে যে ধ্বনি উৎপন্ন হয় তাহাই অক্ষর। প্রত্যেক অক্ষরের মধ্যে মাত্র একটি করিয়া স্বরধ্বনি থাকিবেই; তন্নিম্ন স্বরের উচ্চারণের সঙ্গে সঙ্গে দুই-একটি ব্যঞ্জনবর্ণও উচ্চারিত হইতে পারে। স্বরবর্ণের বিনা সাহায্যে ব্যঞ্জনবর্ণের উচ্চারণ হয় না।*

অক্ষর দুই প্রকার—স্বরাস্ত (open), ও হলস্ত (closed); স্বরাস্ত অক্ষর, যথা—'না', 'ষা', 'দে', 'সে' ইত্যাদি; হলস্ত অক্ষর, যথা—'জল', 'হাত', 'বাঃ' ইত্যাদি।

[৫] ছন্দের আলোচনার সময় উচ্চারণের দিকে সর্বদা লক্ষ্য রাখিতে হইবে। লিখিত হরফ বা বর্ণ এবং অক্ষর এক নহে। তন্নিম্ন ইহাও স্বরণ রাখিতে হইবে যে, বাংলার প্রচলিত বর্ণমালা হইতে এই ভাষার সব কয়টি প্রধান ধ্বনি (phoneme-এর) পরিচয় পাওয়া যায় না। অনেক সময় দুইটি লিখিত স্বরবর্ণ জুড়াইয়া মাত্র একটি স্বরের ধ্বনি পাওয়া যায়। 'বেরিয়ে যাও' এই বাক্যের শেষ শব্দ 'যাও' বাস্তবিক একাক্ষর, শেষের 'ও' ভিন্নরূপে উচ্চারিত হয় না, পূর্ববর্তী 'আ' ধ্বনিয় সহিত জুড়াইয়া থাকে। কিন্তু 'আমাদের বাড়ী বেও'—এই বাক্যের শেষ শব্দটি দুইটি অক্ষরযুক্ত, কারণ শেষের 'ও' ভিন্নরূপে স্পষ্ট উচ্চারিত হইতেছে।

তন্নিম্ন কখন কখন এক একটি স্বর লেখার সময় ব্যবহৃত হইলেও পড়ার সময় বাস্তবিক বাগ্ন যায়। যেমন, কলিকাতা অঞ্চলের উচ্চারণরীতি অনুসারে 'লাফিয়ে' এই শব্দটির উচ্চারণ হয় যেন 'লাফ^ইয়ে'—'লাফ্যে', 'তুই বুঝি মুকিয়ে মুকিয়ে দেখিস্'—ইহার উচ্চারণ হয়, 'তুই বুঝি মুক্যে মুক্যে দেখিস্'†।

* Semi-vowel-জাতীয় ব্যঞ্জনবর্ণ, স্বরবর্ণের বিনা সহায়তায় উচ্চারিত হইতে পারে বটে, কিন্তু তখন এই প্রকারের ব্যঞ্জনবর্ণ syllabic অর্থাৎ অক্ষরসাধক ও স্বরবর্ণের সামিল হয়।

† সধবার একাদশী—দীনবন্ধু মিত্র।

অধিকন্তু স্বরবর্ণের হ্রস্বতা বা দীর্ঘতা বিবেচনার সময়ও উচ্চারণরীতি শ্রবণ রাখিতে হইবে। ‘হেয়েন’ বলিতে গেলে ‘হে’ অক্ষরটির ‘এ’ হ্রস্বভাবে উচ্চারিত হয়; কিন্তু কাহাকেও কিছু দূর হইতে ডাকিতে গেলে যখন ‘ওহে রয়েন’ বলিয়া ডাকি, তখন ‘ওহে’ শব্দের ‘হে’ দীর্ঘস্বরাস্ত হয়।

তন্নিম্ন, স্বরবর্ণের মধ্যে মৌলিক ও যৌগিক (diphthong) ভেদে দুই জাতি আছে। অ, আ, ই, (ঈ), উ, (উ), এ, ও, া প্রভৃতি মৌলিক স্বর; ‘ঐ’ যৌগিক-স্বর, কারণ ইহা বাস্তবিক ‘ও’+‘ই’ এই দুইটি স্বরের সংযোগে রচিত। তদ্রূপ ‘ঔ’, ‘আই’, ‘আও’ ইত্যাদি যৌগিক স্বর।

যৌগিক-স্বরাস্ত অক্ষর ধ্বনিবিজ্ঞানের মতে হলন্ত অক্ষরেরই সামিল।

[৬] ধ্বনিবিজ্ঞানের মতে স্বরের চারিটি ধর্ম—[১] তীব্রতা (pitch)—শ্বাস বহির্গত হইবার সময় কণ্ঠস্থ বাক্তত্বীর উপর যে রকম টান পড়ে, সেই অনুসারে তাহাদের দ্রুত বা মৃদু কম্পন স্তর হয়। যত বেশী টান পড়িবে, ততই দ্রুত কম্পন হইবে এবং স্বরও তত চড়া বা তীব্র হইবে; [২] গাভীর্য (intensity বা loudness)—অক্ষরের উচ্চারণের সময় যত বেশী পরিমাণে শ্বাসবায়ু একযোগে বহির্গত হইবে, স্বর তত গভীর হইবে এবং তত দূর হইতেও স্পষ্টরূপে স্বর শ্রুতিগোচর হইবে; [৩] স্বরের দৈর্ঘ্য বা কালপরিমাণ (length বা duration)—যৎক্ষণ ধরিয়া বাগ্‌যন্ত্র কোন বিশেষ অবস্থানে থাকিয়া কোন অক্ষরের উচ্চারণ করে, তাহার উপরই স্বরের দৈর্ঘ্য নির্ভর করে; [৪] ‘স্বরের রঙ’ (tone-colour)—শুদ্ধ স্ববমাত্রের উচ্চারণ কেহ করিতে পারে না, স্বরের উচ্চাবণের সঙ্গে সঙ্গে অত্যাশ্রয় ধ্বনিরও সৃষ্টি হয় এবং তাহাতেই কাহারও স্বর মিষ্ট, কাহারও স্বর কর্কশ ইত্যাদি বোধ জন্মে; ইহাকেই বলা হয় ‘স্বরের বঙ’।

এই চারিটি ধর্মের মধ্যে দৈর্ঘ্য ও গাভীর্য—এই দুইটি লইয়াই বাংলা ছন্দের কারাবার। অংশ, কথা বলিবার সময় নানা লক্ষণাক্রান্ত অক্ষর-সমষ্টির পরস্পরায় উচ্চারণ হইতে থাকে। কিন্তু ছন্দোবোধ, বাক্যের অত্যাশ্রয় লক্ষণকে উপেক্ষা করিয়া, দুই-একটি বিশেষ লক্ষণকেই অবলম্বন করিয়া থাকে। ভিন্ন ভিন্ন ভাষায় এ সম্বন্ধে রীতি বিভিন্ন।

ছেদ, যতি ও পর্ব

[৭] কথা বলার সময় আমরা অনর্গল বলিয়া যাইতে পারি না, ফুসফুসের বাতাস কমিয়া গেলেই ফুসফুসের সঙ্কোচন হয়, এবং শারীরিক সামর্থ্য অনুসারে

সেই সঙ্কোচনের জন্ত কথ বা বাক্যে আয়াস বোধ হয়। সেইজন্য কিছু সময় পরেই কুসকূসের আরাধের জন্ত এবং মাঝে মাঝে তৎসঙ্গে পুনশ্চ নিঃশ্বাস-গ্রহণের জন্ত বলার বিরতি আবশ্যক হইয়া পড়ে। নিঃশ্বাস গ্রহণের সময় শব্দোচ্চারণ করা যায় না।

এই রকমের বিরতির নাম 'বিচ্ছেদ-যতি', বা শুধু ছেদ (breath-pause)। খানিকটা উক্তি অথবা লেখা বিশ্লেষণ করিলে দেখা যাইবে যে, মাঝে মাঝে ছেদ থাকার জন্ত তাহা বিভিন্ন অংশে বিভক্ত হইয়া আছে। এইরূপ প্রত্যেকটি অংশ এক একটি breath-group বা শ্বাসবিভাগ, কারণ তাহা একবার বিরতির পর হইতে পুনরায় বিরতি পর্য্যন্ত এক নিঃশ্বাসে উচ্চারিত ধ্বনির সমষ্টি। এইরূপ বিভিন্ন অংশের মধ্যে একটি করিয়া ধ্বনির বিচ্ছেদস্থল বা 'ছেদ' আছে। ব্যাকরণ-অনুযায়ী প্রত্যেক sentence বা বাক্যই পূর্ণ একটি শ্বাসবিভাগ বা কয়েকটি শ্বাসবিভাগের সমষ্টি। কখন কখন একটি clause বা খণ্ডবাক্যে পূর্ণ শ্বাসবিভাগ হয়।

বাক্যের শেষের ছেদ কিছু দীর্ঘ হয়, সেইজন্য ইহাকে পূর্ণছেদ (major breath-pause) বলা যাইতে পারে। বাক্যের মধ্যে ভিন্ন ভিন্ন phrase বা অর্থবাচক শব্দসমষ্টির মধ্যে সামান্য এণ্টু ছেদ থাকে, তাহাকে উপছেদ (minor breath-pause) বলা যায়। পূর্ণছেদ ও উপছেদ অনুসারে বৃহত্তর শ্বাসবিভাগ (major breath-group) ও ক্ষুদ্রতর শ্বাসবিভাগ (minor breath-group) গঠিত হয়।

ছেদ বা বিচ্ছেদ-যতিকে 'ভাব-যতি' (sense-pause)-ও বলা যাইতে পারে। উপছেদ যেখানে থাকে, সেখানে অর্থবাচক শব্দসমষ্টির শেষ হইয়াছে বুঝিতে হইবে; বাক্যের অর্থ কিসে করিতে হইবে, উপছেদ থাকার দরুন তাহা বুঝা যায়—একটি বাক্য অর্থবাচক নানা খণ্ডে বিভক্ত হয়। যেখানে পূর্ণছেদ থাকে, সেখানে অর্থের সম্পূর্ণতা ঘটে ও বাক্যের শেষ হয়। এজন্য phrase ও sentenceকে 'অর্থবিভাগ' (sense-group) বলা যাইতে পারে।

লিখনরীতি অনুসারে যেখানে কমা, সেমিকোলন প্রভৃতি চিহ্ন বসান হয়, সেখানে প্রায়ই কোন এক প্রকার ছেদ থাকে—হয় পূর্ণছেদ, না-হয় উপছেদ। ব্যাকরণের নিয়মে যেখানে full-stop বা পূর্ণছেদ পড়ে, ছন্দের নিয়মে সেখানেও major breath-pause বা পূর্ণছেদ পড়িবে। কিন্তু যেখানে কমা, সেমিকোলন প্রভৃতি পড়ে না, এমন স্থলেও উপছেদ পড়ে, এবং সেখানে syntaxএর (অর্থাৎ

বাক্যরীতিগত) পূর্ণচ্ছেদ নাই, সেখানেও ছন্দের পূর্ণচ্ছেদ পড়িতে পারে।
একটি উদাহরণ দেওয়া যাক :—

রামগিরি হইতে হিমালয় পর্যন্ত * প্রাচীন ভারতবর্ষের * যে দীর্ঘ এক খণ্ডের কথা দিয়া *
শেষদূতের মল্লক্রান্তা ছন্দে * জীবনযাত্রা প্রবাহিত হইয়া গিয়াছে, * * সেখান হইতে * কেবল
বর্ষাকাল নহে, * চিরকালের মতো * আমরা নির্বাসিত হইয়াছি * * । (শেষদূত, রবীন্দ্রনাথ
ঠাকুর।)

উপরের বাক্যটিতে যেখানে একটি তারকাচিহ্ন দেওয়া হইয়াছে, পড়বার
সময় সেইখানেই একটু থামিতে হয়, সেখানেই একটি উপচ্ছেদ পড়িয়াছে
এইটুকু না থামিলে কোন্ শব্দের সহিত কোন্ শব্দের অর্থ, তাহা ঠিক বুঝা যায়
না ; এই উপচ্ছেদগুলির দ্বারাই বাক্যটি অর্থবাচক কয়েকটি খণ্ডে বিভক্ত
হইয়াছে। যেখানে দুইটি তারকাচিহ্ন দেওয়া হইয়াছে, সেখানে পূর্ণচ্ছেদ
বুঝিতে হইবে। সেখানে অর্থের সম্পূর্ণতা ও বাক্যের শেষ হইয়াছে ; সেখানে
উচ্চারণের দীর্ঘ বিরতি ঘটে এবং সম্পূর্ণ প্রমোদিত্যাবস্থার পর নূতন কবিতা
খাসগ্রহণ করা হয়।

[৮] যেখানে ছন্দ থাকে, সেখানে সব কয়টি বাগ্‌যন্ত্রই বিবাম পায়।
এক ছন্দ হইতে অপর ছন্দ পর্য্যন্ত এক একটি খাসবিভাগের মধ্যে এক রকম
অনর্গল বাগ্‌যন্ত্রের ক্রিয়া চলিতে থাকে। তজ্জন্ত বাগ্‌যন্ত্রের ক্লাস্তি ঘটে এবং
পুনশ্চ শক্তিসংস্কারের আবশ্যকতা হয়। ছেদেব সময় অবশ্রম সমস্ত বাগ্‌যন্ত্রই নূতন
করিয়া শক্তিসংস্কারের অবসর পায়। কিন্তু ছন্দ ভাবের অন্তর্ঘাটী বলিয়া সব
সময় নিয়মিতভাবে বা তত শীঘ্র পড়ে না, অথচ পূর্বে হইতেই জিহ্বার ক্লাস্তি
ঘটিতে পারে, এবং বিরামের আবশ্যকতা হইতে পারে। এক এক বারের বোঁকে
কয়েকটি অক্ষর উচ্চারণ করার পর পুনশ্চ শক্তিসংগ্রহের জন্ত জিহ্বা এই বিরামের
আবশ্যকতা বোধ করে। বিরামের পর আবার এক বোঁকে পুনশ্চ কয়েকটি
অক্ষরের উচ্চারণ করে। এই বিরামস্থলকে বিরাম-যতি বা শুধু যতি নাম
দেওয়া যাইতে পারে। যেখানে যতির অবস্থান, সেখানে একটি impulse বা
বোঁকের শেষ, এবং তাহার পরে আর একটি বোঁকের আরম্ভ।

অবশ্রম অনেক সময়ই ছন্দ ও যতি একসঙ্গে পড়ে। কিন্তু সর্বদাই এরূপ
হয় না। যখন যতির সহিত ছন্দের সংযোগ না হয়, তখন যতি-পতনের সময়
ধ্বনির প্রবাহ অব্যাহত থাকে ; শুধু জিহ্বার ক্রিয়া থাকে না, এবং স্বর একটা
draw বা দীর্ঘ টানে পর্য্যবসিত হয়। আবার জিহ্বা যখন impulse বা বোঁকের

বেগে চলিতে থাকে, তখনও সহন ছন্দ পড়িয়া থাকে ; তখন মুহূর্তের জন্ত ধ্বনি শুদ্ধ হয়, কিন্তু জিহ্বা বিশ্রাম গ্রহণ করে না ; ঝাঁকেরও শেষ হয় না, এবং ছেদের পর যখন ধ্বনিপ্রবাহ চলে, তখন আবার নূতন ঝাঁকের আরম্ভ হয় না।

[৯] যতির অবস্থান হইতেই বাংলা ছন্দের ঐক্যবোধ জন্মে। পরিমিত কালানন্তরে কোন আদর্শ অনুসারে যতি পড়িবেই। ছন্দ sense বা অর্থ অনুসারে পড়ে, স্তবরাং ইহার দ্বারা পশ্চ অর্থানুযায়ী অংশে বিভক্ত হয়। জিহ্বার সামর্থ্যানুসারে যতি পড়ে। ইহার দ্বারা পশ্চ পরিমিত ছন্দোবিভাগে বিভক্ত হয়। প্রত্যেক ছন্দোবিভাগ বাগ্‌যন্ত্রের এক এক বারের ঝাঁকের মাত্রানুসারে হইয়া থাকে। এই ঝাঁকের মাত্রাই বাংলায় ছন্দোবিভাগের ঐক্যের লক্ষণ।

বাংলা পশ্চ এক একটি ছন্দোবিভাগের নাম পর্ব (measure বা bar)। পরিমিত মাত্রার পর্ব দিয়াই বাংলা ছন্দ গঠিত হয়। এক এক বারের ঝাঁকে ক্লাস্তিবোধ বা বিরামের আবশ্যিকতা বোধ না হওয়া পর্য্যন্ত যতটা উচ্চারণ করা যায়, তাহারই নাম পর্ব। পর্বই বাংলা ছন্দের উপকরণ।

পর্বের সহিত পর্ব গ্রথিত করিয়াই ছন্দেব মাল্য রচনা করা হয়। পর্বের মাত্রাসংখ্যা হইতেই ছন্দের চাল বোঝা যায়। পর্বের দৈর্ঘ্য (অর্থাৎ মাত্রাসংখ্যা) ঠিক রাখিয়া নানাভাবে চরণ ও স্তবক (stanza) গঠন করিলেও ছন্দের ঐক্য বক্ষ্য থাকে, কিন্তু যদি পর্বের দৈর্ঘ্যের হিসাবে গরমিল হয়, তবে চরণের দৈর্ঘ্য বা স্তবকগঠনের রীতির দ্বারা ছন্দের ঐক্য বজায় রাখা যাইবে না। *

তুমি আত্ম মোর জীবন মরণ হরণ করি—

এই চরণটিতে মোট সতের মাত্রা।

সকল বেশা কাটিয়া গেল বিকাল নাহি যায়—

এই চরণটিতেও সতের মাত্রা। কিন্তু এই দুইটি চরণে মোট মাত্রাসংখ্যা সমান

* কেবল অনিত্যকর ছন্দে—যেখানে বৈচিত্র্যের দিকেই নোঁক বেশী, সেই ক্ষেত্রে—ইহার বাতিলকর কখনও কখনও দেবা যায়—

...মস্তকে পড়িবে ঝরি | —তারি মাঝে বাব অভিসারে ॥

তার কাছে—জীবন সর্বস্বন | অর্পিয়াছি যারে ॥

(এবার কিরাও মোরে, রবীন্দ্রনাথ)

হইলেও তাহাদিগকে এক গোত্রে ফেলা যাইবে না, এই দুইটি চরণ একই স্তবকে স্থান পাইবে না। কারণ, ইহাদের চাল ভিন্ন। এই পার্থক্যের স্বরূপ বোঝা যায় চরণের উপকরণস্থানীয় পর্কের মাত্রা হইতে।

প্রথম চরণটিতে মূল পর্ক ছয় মাত্রার, তাহার ছন্দোলিপি এইরূপ—

তুসি আছ যোর | জীবন মরণ | হয়ণ করি। (৬+৬+৬)

দ্বিতীয় চরণটিতে মূল পর্ক পাঁচ মাত্রার, তাহার ছন্দোলিপি এইরূপ—

সকল বেলা | কাটরা গেল | বিকাল নাহি | যায়। (৬+৬+৬+২)

ছয় মাত্রার ও পাঁচ মাত্রার পর্কের ছন্দোপুণ সম্পূর্ণ পৃথক। এই পার্থক্যের জগুই উদ্ভূত চরণ দুইটির ছন্দ সম্পূর্ণ বিভিন্ন প্রকৃতির বলিয়া মনে হয়।

ছেদ যেমন দুই রকম, যতিও সেইরূপ মাত্রাভেদে দুই রকম—অর্দ্ধযতি ও পূর্ণযতি। ক্ষুদ্রতর ছন্দোবিভাগ বা পর্কের পরে অর্দ্ধযতি, এবং বৃহত্তর ছন্দো-বিভাগ বা চরণের পরে পূর্ণযতি থাকে।

[১০] বাংলা কবিতায় অনেক ক্ষেত্রেই উপচ্ছেদ ও অর্দ্ধযতি এবং পূর্ণচ্ছেদ ও পূর্ণযতি অবিকল মিলিয়া যায়। কিন্তু সব সময়ে তাহা হয় না। সময়ে সময়ে ছেদ ছন্দোবিভাগের মাঝে পড়িয়া ছন্দের একটানা স্রোতের মধ্যে বিচিত্র আন্দোলন সৃষ্টি করে।

নিম্নের কয়েকটি দৃষ্টান্ত হইতে ছেদ ও যতির প্রকৃতি প্রতীত হইবে—

([*] ও [* *], এই দুই সংকেতদ্বারা উপচ্ছেদ ও পূর্ণচ্ছেদ নির্দেশ করিয়াছি, এবং [|] [||] এই সংকেতদ্বারা অর্দ্ধযতি ও পূর্ণযতি নির্দেশ করিতেছি।)

ঈশ্বরীরে জিজ্ঞাসিল * | ঈশ্বরী পাটনী * * ||

একা দেখি কুলবধু * | কে বট আপনি * * || (অন্নদামঙ্গল, ভারতচন্দ্র)

গগন ললাটে * | চূর্ণকাষ মেঘ * |

গুরে গুরে গুরে কুটে * * ||

কিবণ মাখিগা * | পবনে উড়িয়া * |

দ্বিগুণে বেড়ায় ছুটে * * || (আশাকানন, হেমচন্দ্র)

আমি যদি | জন্ম নিতেম * | বালিদাশর | কালে * * ||

দৈবে হতেম | দশম রত্ন * | নবরত্নের | মাল * * ||

(সেকাল, রবীন্দ্রনাথ)

আর—ত ব ট ও ত। | ছাড়া * নোট | বৈকে না * রব | ঝাড়া * * ||
 আর ভাবের ষাংব | লাঠি মারলেও * | দেয় নাকো সে | সাড়া * * ||
 সে—হাজ র-উ লা | ঢলাই, * গোঁকে | হাজার-ই দ্বিই | চাড়া; * * ||

(হাসির গান, বিবেকলাল)

একাকিনী শোকাকুলা | অশোক কাননে ||
 এনে রানববাছা * | আঁধার বুটীরে ||
 নীরবে | * * ছরস্ত চেড়ী | সীতারে ছাড়িয়া ||
 তে র দূবে, * মস্ত সাংব | উৎসব কৌতুকে | * * ||

(মেঘনাচরণ কাব্য, মধুসূদন)

গ্রামে গ্রাম সেই ব'র্জা | রটি' গেল ক্রমে * ||
 মৈত্র মহাশয় যাবে | সাগর সঙ্গমে * ||
 তীর্থস্থান লাগি' * * | সঙ্গীত গেল জুটি' ||
 কত বাণবৃদ্ধ নরনারী, * | নৌকা দুটি ||
 প্রস্তুত হইল যাতে | * * ||

(দেবতার গ্রাস, রবীন্দ্রনাথ)

পর্ব (Bar) ও পর্বাক্ষ (Beat)

[১১] ইতিপূর্বে বলা হইয়াছে যে, বাংলা ছন্দ কয়েকটি পর্ব (অর্থাৎ এক এক বৈকে উচ্চারিত বাক্যাংশ) লইয়া গঠিত হয়। ছন্দোন্নয়ন করিতে হইলে সমান মাপের, বা কোন নিয়ম অনুসারে পরিমিত মাপের, পর্ব ব্যবহার করিতে হইবে। পূর্বের ১ম, ২য়, ৩য়, ৪র্থ দৃষ্টান্তে সমান মাপের পর্বই প্রায় ব্যবহার করা হইয়াছে, কেবল ১ম, ৩য়, ৪র্থ দৃষ্টান্তে প্রতি পংক্তির শেষে যেখানে পূর্ণচ্ছেদ আছে, সেখানে পর্বটি দ্বিগুণ ছোট হইয়াছে, এবং ২য় দৃষ্টান্তে পূর্ণচ্ছেদের পূর্বের পর্বটি দ্বিগুণ বড় হইয়াছে।

সাধারণতঃ পর্ব আত্রেই কয়েকটি শব্দের সমষ্টি। শব্দ বলিতে মূল শব্দ বা বিভক্তি বা উপসর্গ ইত্যাদি বুঝিতে হইবে। এক্ষণে কয়েকটি শব্দ লইয়া একটি বৃহত্তর পদ রচিত হইলেও, ছন্দের বিভাগের সময় প্রত্যেকটি গোটা শব্দকে বিভিন্ন ধরিতে হইবে। 'গুলি', 'দ্বারা', 'হইতে' ইত্যাদি যে সমস্ত বিভক্তি, মাণে ও ব্যবহারে, শব্দের অনুরূপ, তাহাদিগকেও ছন্দের হিসাবে

এক একটি শব্দ বলিয়া গণ্য করিতে হইবে। এই শব্দই বাংলা উচ্চারণের ভিত্তিস্থানীয়।

প্রত্যেকটি পর্ব দুইটি বা তিনটি পর্বাক্ষের সমষ্টি। * ১ম দৃষ্টান্তে ‘একা দেখি কুলবধু’ এই পর্বটিতে ‘একা দেখি’ ও ‘কুলবধু’ এই দুইটি পর্বাক্ষ আছে। সাধারণতঃ এক একটি পর্বাক্ষও হয়, একটি মূল শব্দ, না-হয়, কয়েকটি মূল শব্দের সমষ্টি। (পর্বাক্ষের বিভাগ দেখাইবার জ্ঞা[:] চিহ্ন ব্যবহৃত হইবে।)

[১২] পূর্বে স্বরের গান্ধীর্থ্যের কথা বলা হইয়াছে। কথা বলিবার সময় বরাবর সব কয়টি অক্ষর সমান গান্ধীর্থ্য-সহকারে উচ্চারণ করা যায় না। গান্ধীর্থ্যের হ্রাস-বৃদ্ধি হওয়াই নিয়ম। সাধারণ বাংলা উচ্চারণে প্রতি শব্দের প্রথমে স্বরের গান্ধীর্থ্য কিছু বেশী হয়, শব্দের শেষে কিছু কম হয়। প্রত্যেকটি পর্বাক্ষের প্রথমেও স্বরগান্ধীর্থ্য বেশী, শেষে কিছু কম। যদি একই পর্বাক্ষের মধ্যে একাধিক শব্দ থাকে, তবে প্রথম শব্দ অপেক্ষা পরবর্তী শব্দের গান্ধীর্থ্য কম হয়; পর্বাক্ষের প্রথম হইতে গান্ধীর্থ্য একটু একটু করিয়া কমিতে থাকে, পর্বাক্ষের শেষে সর্বাপেক্ষা কম হয়। পরবর্তী পর্বাক্ষ আরম্ভ হইবার সময় পুনশ্চ গান্ধীর্থ্য বাড়িয়া যায়। এইরূপে স্বরগান্ধীর্থ্যের বৃদ্ধি অনুসারে পর্বাক্ষ বিভাগ করা যায়। ‘একা দেখি কুলবধু’ এইটি পড়িতে গেলে ‘এ’ উচ্চারণের সময় বাগ্‌যন্ত্রের impulse বা ঝোঁকেব আরম্ভ হয় এবং পর্বও আরম্ভ হয়। সেই সময়ে স্বরের ষেটুকু গান্ধীর্থ্য তাহা ক্রমশঃ কমিতে কমিতে ‘খি’ উচ্চারণের সময় সর্বাপেক্ষা কম হয়, তাহাব পর ‘কু’ উচ্চারণের সময় আবার স্বরেব গান্ধীর্থ্য বাড়িয়া ‘ধু’ উচ্চারণের সময় সর্বাপেক্ষা কম হয়। সেই সময়ে উচ্চারণ-প্রয়াসের কথঞ্চিৎ বিরতি ঘটে, নূতন ঝোঁকের জ্ঞা নূতন করিয়া শক্তি সঞ্চার আবশ্যক হয়। সুতরাং এখানে পর্বেরও শেষ হয়।

* কিন্তু শুধু দুই আর তিন কেন? এই প্রশ্নের উত্তর দিতে হইলে বোধ হয় গণিতের দার্শনিক তত্ত্ব, বা বিশ্বরহস্তের সন্ধেত হিসাবে গণিতের মূল্য ইত্যাদি জটিল তথ্যের আলোচনা করিতে হয়। সৃষ্টির মূলতত্ত্বের বিভাগ করিতে গিয়া আমরা জড় ও চৈতন্য, প্রকৃতি ও পুরুষ—এইরূপ দুইটি ভাগ, কিংবা কোন একটা Trinity—যেমন ব্রহ্মা, বিষ্ণু, মহেশ্বর—এইরূপ তিনটি ভাগ করি কেন? আমাদের পক্ষে শুধু এইটুকু জানাই যথেষ্ট যে গণিতে ২ আর ৩ কে প্রাথমিক জোড় ও বিজোড় সংখ্যা বলা হয়, এবং তাহা হইতেই যে সমস্ত সংখ্যার উৎপত্তি তাহা স্বীকার করা হয়। এইরূপ কোন দার্শনিক তত্ত্বের সাহায্যে ছন্দোবিজ্ঞানে ২ আর ৩এর গুরুত্ব ব্যাখ্যা করা যায়।

কিন্তু স্বাসাঘাত বা একটা অতিরিক্ত জোর দিয়া যখন কবিতা পাঠ করা যায়, তখন স্বরগান্ধীয্যের বুদ্ধি শব্দের প্রথমে না হইয়া শেষেও হইতে পারে—

“যেখাব হুখে । তখন যুগল । পাগল হ’ব । বেড়াব ।”

এইটি পাঠ করিতে গেলে দেখা যায়, রেফ-চিহ্নিত অক্ষরগুলি শব্দের শেষে অবস্থিত হওয়া সত্ত্বেও স্বাসাঘাতের প্রভাবে ঐ ঐ অক্ষরে স্বরগান্ধীয্যেব হ্রাস না হইয়া বুদ্ধি হইয়াছে।

দুইটি বা তিনটি পরীক্ষা লইয়া একটি পর্ব গঠিত হওয়ায় স্বরগান্ধীয্যের হ্রাস-বুদ্ধির জ্ঞাত পর্বের মধ্যে এককপ স্পন্দন অমুতৃত হয়। এই স্পন্দনটুকু ছন্দের প্রাণ। এই স্পন্দন থাকার জ্ঞাত পর্ব কাব্যের উপকরণ এবং ভাবপ্রকাশের বাহন হইয়াছে, এবং শ্রবণমাত্র মনে আবেগের উৎপাদন ও রসের স্পৃহা আনয়ন করে।

মাত্রা (Mora)

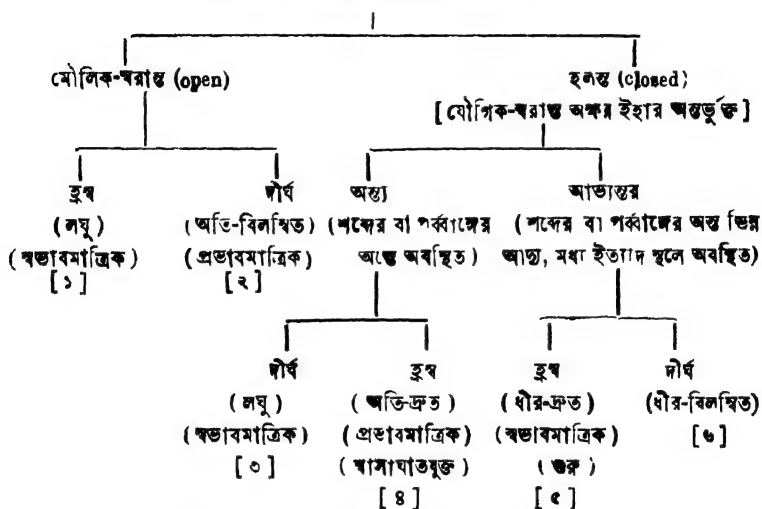
[১৩] বাংলা ছন্দের সমস্ত হিসাব চলে মাত্রা অনুসারে। মাত্রার মূল তাৎপর্য duration বা কালপরিমাণ। এক একটি অক্ষরের উচ্চারণে কি পরিমাণ সময় লাগে তদনুসারে মাত্রা স্থির কবা হয়। কিন্তু মাত্রার এই মূল তাৎপর্য হইলেও সর্বত্র এবং সর্ববিষয়ে যে শুদ্ধ কাল-পরিমাণ অনুসারে মাত্রার হিসাব করা হয়, তাহা নহে। বাস্তবিক, উচ্চারণের সময় বিভিন্ন অক্ষরের কালপরিমাণের নানাকপ বৈলক্ষ্য হইয়া থাকে। কিন্তু ছন্দের মাত্রার হিসাবের সময়ে প্রতি অক্ষরের কালপরিমাণের সূক্ষ্ম বিচার করা হয় না। সাধারণতঃ হ্রস্ব বা এক মাত্রার এবং দীর্ঘ বা দুই মাত্রার—এই দুই শ্রেণীর অক্ষর গণনা করা হয়। কখন কখন তিন মাত্রার অক্ষরও স্বীকার করা হয়। কিন্তু সব দীর্ঘ বা হ্রস্ব অক্ষরের কালপরিমাণ যে এক, কিংবা দীর্ঘ অক্ষর মাত্রেরই উচ্চারণে যে হ্রস্ব অক্ষরের ঠিক দ্বিগুণ সময় লাগে, তাহা নহে। নানা কারণে কোন কোন অক্ষরকে অপরাপর অক্ষর অপেক্ষা বড় বলিয়া বোধ হয়; তখন তাহাকে বলা হয় দীর্ঘ, এবং তাহার অমুপাতে অপরাপর অক্ষরকে বলা হয় হ্রস্ব।

সংস্কৃত প্রভৃতি ভাষায় কোন্ অক্ষরের মাত্রা কত হইবে, তদ্বিষয়ে নির্দিষ্ট বিধি আছে। কিন্তু বাংলায় তত বাঁধাধরা নিয়ম নাই। অক্ষরের অবস্থান, ছন্দের প্রকৃতি ইত্যাদি অনুসারে অনেক সময় মাত্রা স্থির হয়। যদিও ছন্দে সাধারণ উচ্চারণের রীতির বিশেষ ব্যত্যয় করা চলে না, তজ্জাচ ছন্দের ঋতিরে

একটু আধটু পরিবর্তন করা চলে। আর, মাত্রার দিক দিয়া বাংলা উচ্চারণের রীতিও একেবারে বাঁধাধরা নয়। যাহা হউক, কোনরূপ সন্দেহ বা অনিশ্চিততার ক্ষেত্রে ছন্দের আদর্শ (pattern) অনুসারেই শেষ পর্যন্ত অক্ষরের মাত্রা স্থির করিতে হয়।

[১৪] মাত্রাবিচারের স্তম্ভ বাংলা অক্ষরের এইরূপ শ্রেণীবিভাগ করা যাইতে পারে :—

বাংলা অক্ষর (Syllable)



নিম্নে ইহাদের উদাহরণ দেওয়া হইল :

“ঈশানের পুরুষে | অক্ষরেণে ধেয়ে চলে আসে।”

এই চরণে ‘ঈ’, ‘শা’, ‘বে’, ‘গে’ ইত্যাদি (১) শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত। এইরূপ অক্ষর স্বভাবতঃ হ্রস্ব, সুতরাং ইহাদের স্বভাবমাত্রিক বলা যাইতে পারে। উচ্চারণের সময়ে বাগ্‌যন্ত্রের বিশেষ কোন প্রয়াস হয় না বলিয়া ইহাদের ‘লঘু’ বলা যাইতে পারে।

ঐ চরণে ‘নেব’, ‘মেঘ’ ইত্যাদি (৩) শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত। স্বাভাবিক উচ্চারণ-পদ্ধতি অনুসারে ইহারা দীর্ঘ, সুতরাং ইহাদের স্বভাবমাত্রিক বলা যায়। এক্ষণে অক্ষর উচ্চারণের জগৎ বাগ্‌যন্ত্রে কোন বিশেষ প্রয়াস হয় না, সুতরাং ইহাদের ‘লঘু’ বলা যায়।

ঐ চরণে ‘পুঞ্জ’ শব্দের ‘পুঞ্’, ‘অঙ্ক’ শব্দের ‘অন্’ (৫) শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত। এই সব স্থলে যথার্থ যুক্তাক্ষরের সৃষ্টি হইয়াছে, কারণ ব্যঞ্জনবর্ণের সংঘাত এখানে আছে। একটি অক্ষরের ধ্বনি অব্যবহিত পরবর্তী অক্ষরের ধ্বনির সহিত মিশিয়াছে। সাধারণ উচ্চারণরীতি অনুসারে ইহার। হ্রস্ব। সুতরাং ইহাদেরও স্বভাবমাত্রিক বলা যায়। কিন্তু ইহাদের উচ্চারণের জন্য বাগ্ম্যস্ত্রের একটু বিশেষ প্রয়াস আবশ্যিক। একত্র ইহাদের শুদ্ধ বলা যাইতে পারে। লঘু অক্ষরের মত ইহাদের যদৃচ্ছ ব্যবহার করা যায় না, কতকগুলি বিধিনিষেধ মানিয়া চলিতে হয় (এই বিধিনিষেধগুলি পরে উল্লেখ করা হইবে)।

“জন-গণ-মন-অধি-। -নায়ক জয় হে। তারত-ভাগ্য-বি-। -খাতা”

এই চরণটিতে ‘না’, ‘হে’, ‘ভা’, ‘ধা’, ‘তা’—(২) শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত। এষ্টরূপ অক্ষর স্বভাবতঃ দীর্ঘ নহে। অতিরিক্ত একটা টানের প্রভাবে ইহার। দীর্ঘ হয়। স্বরান্ত অক্ষরের স্বাভাবিক মাত্রার প্রসারণ হয় বলিয়া ইহাদের ‘প্রসার-দীর্ঘ’ বলা যায়। অতিরিক্ত একটা প্রভাবের দ্বারা ইহাদের মাত্রা নিকপিত হয় বলিয়া ইহাদের ‘প্রভাবমাত্রিক’ বলা যাইতে পারে।

“এ কি কৌতুক। করিছ নিত্য। তগো কৌতুক-। ময়ি”

এই চরণটিতে ‘কৌ’, ‘নিত্য’ শব্দের ‘নিত্’ (৬) শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত। এই সব স্থলে যুক্তবর্ণের ব্যবহার থাকিলেও যথার্থ যুক্তাক্ষর বা ব্যঞ্জনবর্ণের সংঘাত নাই। ‘নিত্য’ শব্দের ‘নিত্’ ও ‘ত্যা’ এই দুইটি অক্ষরের ধ্বনির মধ্যে একটু ফাঁক (space) আছে। এরূপ অক্ষরের উচ্চারণ খুব সাধারণতঃ হয় না বটে, কিন্তু বাগ্ম্যস্ত্রের কোন আশ্রয় হয় না বলিয়া এইকণ উচ্চারণের প্রতি একটা প্রবণতা আমাদের আছে।

“দেশে দেশে। খেলে বেড়ায়। কেউ করে না। মানা”

এই চরণটিতে ‘ডায়’, ‘কেউ’ (৪) শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত। এরূপ অক্ষর স্বভাবতঃ হ্রস্ব নহে, কেবল অতিরিক্ত শ্বাসাঘাতের (stress) প্রভাবে ইহাদের মাত্রার সঙ্কোচন হয়। সুতরাং ইহাদিগকে ‘সঙ্কোচ-হ্রস্ব’ বলা যায়। একটা বিশেষ প্রভাবের দ্বারা ইহাদের মাত্রা নিকপিত হয় বলিয়া ইহাদেরও ‘প্রভাবমাত্রিক’ বলা যাইতে পারে।

বাংলায় যে স্বাভাবিক উচ্চারণরীতি প্রচলিত, সাধারণতঃ গড়ে আমরা যেরূপ উচ্চারণ করিয়া থাকি, তদনুসারে (১), (৩) ও (৫) এই কয় শ্রেণীর অক্ষরই

পাওয়া যায়। সুতরাং ইহাদের স্বভাবমাত্রিক বলা হইয়াছে। পয়ারজাতীর ছন্দোবদ্ধে সমস্ত অক্ষরই প্রায়শঃ স্বভাবমাত্রিক হয়। কদাচ অন্ত্যধাতু দেখা যায়। উদাহরণ পরবর্তী অধ্যায়ে দেওয়া হইয়াছে। লক্ষ্য করিতে হইবে যে, (৫) শ্রেণীর অক্ষরের উচ্চারণ স্বাভাবিক হইলেও একটু আয়াস-সাধ্য বা গুরু। স্বভাবমাত্রিক ছাড়া অগ্রাগ্র অক্ষর,—অর্থাৎ (২), (৪), (৬) শ্রেণীর অক্ষরকে কৃত্রিমমাত্রিক বলা যাইতে পারে।

(১) ও (৩) শ্রেণীর অক্ষরের উচ্চারণের জগ্ৰ বাগ্ধত্বের বিশেষ কোন আয়াস আবশ্যক হয় না। এইরূপ অক্ষরের উচ্চারণের জগ্ৰ সর্বদাই একটা স্বাভাবিক প্রবৃত্তি থাকে। ইহাদের এইজগ্ৰ লঘু নাম দেওয়া হইয়াছে।

(২) ও (৪) শ্রেণীর অক্ষরের উচ্চারণ কেবল মাত্র একটা বিশেষ প্রভাবের জগ্ৰই সম্ভব। মাত্রার পার্থক্য থাকিলেও উভয়ই সাধারণ উচ্চারণের ব্যতিচারী বলিয়া তাহাদের প্রভাবমাত্রিক বলিয়া এক বিশিষ্ট শ্রেণীতে ফেলা যায়। ইহাদের ব্যবহার অতি সতর্কতার সহিত করিতে হয়। *

[১৪ক] একটি হ্রস্ব স্বর বা হ্রস্বস্বরান্ত অক্ষর উচ্চারণ করিতে যে সময় লাগে, তাহাই এক মাত্রার পরিমাণ। এক একটি দীর্ঘ অক্ষরকে দুই মাত্রার সমান বলিয়া ধরা হয়।

সাধারণতঃ হ্রস্বাক্ষর-নির্দেশের জগ্ৰ অক্ষরের উপর [—] চিহ্ন এবং দীর্ঘাক্ষর-নির্দেশের জগ্ৰ অক্ষরের উপর [—] চিহ্ন ব্যবহৃত হইবে। সময়ে সময়ে বাংলা ছন্দে অক্ষরের বিশেষ প্রকৃতি বুঝাইবার জগ্ৰ অক্ষরের উপর (.) চিহ্নদ্বারা স্বরান্ত হ্রস্বাক্ষর, (||) চিহ্নদ্বারা স্বরান্ত দীর্ঘ অক্ষর, (—) চিহ্নদ্বারা গুরু অক্ষর, (/) চিহ্নদ্বারা খাসাঘাতযুক্ত অক্ষর, (—) চিহ্নদ্বারা আভ্যন্তর তলন্ত দীর্ঘ অক্ষর, এবং (:) চিহ্নদ্বারা অন্ত্য তলন্ত দীর্ঘ অক্ষর নির্দেশ করা হইবে। এই চিহ্নগুলি দ্বারা আমরা উদ্ধৃত চরণগুলিতে এইভাবে অক্ষরের মাত্রা জ্ঞাপন করিতে পারি।

* সংস্কৃতে সকল হ্রস্ব অক্ষরই লঘু ও সকল দীর্ঘ অক্ষরই গুরু বলিয়া পরিগণিত হয়। সংস্কৃত উচ্চারণের বৈশিষ্ট্যের জগ্ৰ সংস্কৃত ছন্দে হ্রস্ব ও লঘু, দীর্ঘ ও গুরু সমার্থক হইয়া দাঁড়াইয়াছে। কিন্তু বাংলার উচ্চারণের গতি অন্তরূপ, সুতরাং সকল হ্রস্ব অক্ষরই লঘু ও সকল দীর্ঘ অক্ষরই গুরু এইরূপ বলা যায় না। আদলে হ্রস্ব (short) ও লঘু (light)—এই দুইটি শব্দের প্রত্যয় এক নহে, দীর্ঘ (long) ও গুরু (heavy)—এই দুইটি শব্দেরও প্রত্যয় বিভিন্ন। হ্রস্ব ও দীর্ঘ—অক্ষরের কাল-পরিমাণ নির্দেশ করে; লঘু ও গুরু—অক্ষরের ভার অর্থাৎ উচ্চারণের আয়াস নির্দেশ করে।

.. : ~.. : ~...
 ইশানের পুত্রমেধ | অন্ধবেগে খেঁচে চলে আসে
 || || || .. — . . || ||
 জন-গণ-মন-অধি- | নায়ক জন হে | ভারত ভাণ্ডা-বি- | -খাতা
 .. — — —
 একি কৌতুক | করিহ নিত্য | ওগো কৌতুক- | -মরি

[১৪খ] অক্ষরের এবংবিধ মাত্রাভেদ ঘটে উচ্চারণের আপেক্ষিক গতির (speed, tempo) পার্থক্য অনুসারে। গতি তিন প্রকার—
 দ্রুত, মধ্য, বিলম্বিত। মধ্য গতিতে উচ্চারণ আমাদের পক্ষে স্বাভাবিক ও
 অভ্যস্ত। লঘু অক্ষরের উচ্চারণ হয় মধ্য গতিতে। যখন স্বাভাষাত পড়ে, তখন
 গতি হয় অতিদ্রুত। গুরু অক্ষরের উচ্চারণের গতি ধীরদ্রুত, অর্থাৎ মধ্য ও
 অতিদ্রুতের মাঝামাঝি। স্বরান্ত অক্ষর যখন দীর্ঘ উচ্চারিত হয়, তখন তাহার
 গতি অতিবিলম্বিত। আভ্যন্তর হলন্ত অক্ষর যখন দীর্ঘ উচ্চারিত হয়, তখন
 তাহার গতি ধীরবিলম্বিত, অর্থাৎ মধ্য ও অতিবিলম্বিতের মাঝামাঝি।

সুতরাং গতি অনুসারে অক্ষরের এইকপ শ্রেণীবিভাগ করা যায় :—

অতিদ্রুত—অন্ত্য হলন্ত হ্রস্ব ['] (স্বাভাষাতবৃত্ত) (প্রভাবমাত্রিক)
 ধীরদ্রুত — আভ্যন্তর ,, ,, [—] (গুরু)

মধ্য { — স্বরান্ত ,, [.] }
 { = অন্ত্য হলন্ত দীর্ঘ [:] } (লঘু) } (স্বভাবমাত্রিক)

ধীরবিলম্বিত— আভ্যন্তর ,, ,, [—]

অতিবিলম্বিত = স্বরান্ত ,, [||] (প্রভাবমাত্রিক)

স্বভাবমাত্রিক অক্ষর লঘু ও গুরু ভেদে দুই প্রকার, এবং প্রভাবমাত্রিক
 অক্ষর অতিদ্রুত ও অতিবিলম্বিত ভেদে দুই প্রকার।

দ্রুত ও বিলম্বিত গতি পরস্পরের বিপরীত।

(এই প্রসঙ্গে তৈত্তিরীয়োপনিষদের ১।২ অশ্ববাক দ্রষ্টব্য) *

মাত্রা পদ্ধতি

[১৫] (ক) কোন পর্ব্বাঙ্গে একাধিক প্রভাবমাত্রিক অক্ষর থাকিবে না।

প্রভাবমাত্রিক অক্ষর সাধারণ উচ্চারণের বাস্তবচারী। একই পর্ব্বাঙ্গের মধ্যে
 একাধিক এবংবিধ অক্ষরের ব্যবহার আমাদের উচ্চারণ-পদ্ধতির একান্ত বিরোধী।

সুতরাং যে পর্কাদ্বে একটি অতিদ্রুত (স্বাসাঘাতযুক্ত) অক্ষর থাকে, তাহার আর কোন অক্ষর অতিদ্রুত বা অতিবিলম্বিত হইবে না। এবং যে পর্কাদ্বে একটি অতিবিলম্বিত অক্ষর থাকে, তাহার আর কোন অক্ষর অতিদ্রুত বা অতিবিলম্বিত হইবে না।

(খ) কোন প্রভাবমাত্রিক অক্ষরের সহিত বিপরীত গতির অক্ষর একই পর্কাদ্বে ব্যবহৃত হইবে না।

সুতরাং যে পর্কাদ্বে অতিদ্রুত (স্বাসাঘাতযুক্ত) অক্ষর আছে, সে পর্কাদ্বে ধীরবিলম্বিত বা অতিবিলম্বিত অক্ষর থাকিবে না, এবং যে পর্কাদ্বে অতিবিলম্বিত অক্ষর আছে, সে পর্কাদ্বে ধীরদ্রুত (গুরু) বা অতিদ্রুত (স্বাসাঘাতযুক্ত) অক্ষর ব্যবহৃত হইবে না।

(গ) লঘু অক্ষরের ব্যবহার সম্বন্ধে কোন নিষেধ নাই। ইহা সর্বদা ও সর্বত্র ব্যবহৃত হইতে পারে।

উচ্চারণের এই কয়টি মূল নীতি স্মরণ রাখিলে দেখা যাইবে যে উল্লিখিত পাঁচপ্রকার বিভিন্ন গতিব অক্ষরের সর্ববিধ সমাবেশ ছন্দে চলিতে পারে না, মাত্র কয়েক প্রকার সমাবেশই চলিতে পারে।

গণিতের হিসাবে নিম্নোক্ত ১৫টি সমাবেশ সম্ভব —

(১)	অতিদ্রুত	+ অতিদ্রুত	×
(২)	„	+ ধীরদ্রুত (গুরু)	
(৩)	„	+ লঘু	
(৪)	„	+ ধীরবিলম্বিত	×
(৫)	„	+ অতিবিলম্বিত	×
(৬)	ধীরদ্রুত (গুরু)	+ ধীরদ্রুত (গুরু)	
(৭)	„	+ লঘু	
(৮)	„	+ ধীরবিলম্বিত	
(৯)	„	+ অতিবিলম্বিত	×
(১০)	লঘু	+ লঘু	
(১১)	„	+ ধীরবিলম্বিত	
(১২)	„	+ অতিবিলম্বিত	

- (১০) দীর্ঘবিলম্বিত + দীর্ঘবিলম্বিত
 (১৪) " + অতিবিলম্বিত
 (১৫) অতিবিলম্বিত + অতিবিলম্বিত X

পূর্বোক্ত ১৫ক ও ১৫খ সূত্র অনুসারে X চিহ্নিত সমাবেশগুলি অচল।

[১৬] বাংলায় সমস্ত মৌলিক স্বরই হ্রস্ব। স্বতরাং মৌলিক-স্বরাস্ত্র অক্ষর মাত্রেই সাধারণতঃ একমাত্রিক বলিয়া গণ্য হয়। জ্ঞান-বিশেষে কিন্তু মৌলিক দীর্ঘস্বরাস্ত্র অক্ষরও দেখা যায়।

যথা— [ক] অমুকারণনি-সূচক, আবগ-সূচক বা সম্বোধক একাক্ষর শব্দের অন্ত্যস্বর দীর্ঘ বলিয়া পরিগণিত হইতে পারে। যেমন—

হী হী শব্দে | অটবী পুরিছে (হেমচন্দ্র—ভাষায়রী)

বল ছিন্ন বীণে | বল উচ্চৈঃস্বরে

না-না-না | মানবের তবে (কামিনী রায়)

রে সতি রে সতি—কাঁদিল পশুপতি (হেমচন্দ্র—দশমহাবিজ্ঞা)

[খ] যে শব্দের শেষের কোন অক্ষর লুপ্ত হইয়াছে, তাহার অন্তে স্বর থাকিলে সেই স্বর দীর্ঘ বলিয়া গণ্য হইতে পারে।

নাচ ত সীতারাম—কাঁকাল বৈকিয়ে (ছড়া)

[গ] সংস্কৃত বা তৎসম শব্দে যে অক্ষর সংস্কৃত মতে দীর্ঘ, তাহা আবশ্যক মত দীর্ঘ বলিয়া গৃহীত হইতে পারে—

ভাত-বদনা | পৃথিবী হেরিছে (হেমচন্দ্র)

আসিল যত | বীর-বৃন্দ | আসন ভব | ঘেরি (রবীন্দ্রনাথ)

এইরূপ ক্ষেত্রে যে সর্বদাই অক্ষরকে দীর্ঘ বলিয়া ধরিতে হইবে, এমন নয়; তবে ইহাদিগকে আবশ্যক মত দীর্ঘ করা চলে, এবং করা হইয়াও থাকে।

[ঘ] ছন্দেব আবশ্যকতা অনুসারে অত্যাশ্রয় স্থলেও মৌলিক-স্বরাস্ত্র অক্ষর দীর্ঘ ধরা যায়। যেমন—

কাঁদিল পশুপতি

পাগল শিব প্রমথেন

কিন্তু সেরূপ দীর্ঘীকরণ কৃত্রিমতা-দোষে কথঞ্চিৎ দুষ্ট।

[১৬ক] স্বরাস্ত্র অক্ষরের দীর্ঘীকরণ বা প্রসারণ-সম্পর্কে কতকগুলি বিধি-নিষেধ আছে।

(অ) কোন পর্কাজে একাধিক স্বরাস্ত্র অক্ষরের প্রসারণ হইবে না।

(১৫ ও ২১৮ সূত্র দ্রষ্টব্য)

এরূপ অক্ষরের উচ্চারণের জন্য বাগ্‌যন্ত্ৰের বিশেষ প্রয়াস আবশ্যিক। ধ্বনি-প্রবাহের ক্ষুদ্রতম তরঙ্গে বা পর্কাজে গতির সারল্য বজায় রাখিতে হয় বলিয়া একাধিক এরূপ অক্ষরের ব্যবহার হয় না।

|| .. : : : || - . . : : : || - . . : : : || .. : : : || - . . : : : ||
নারদ : ঋষির : কম্পিত : ধরণ : বিশ্ব-বি- : দাবণ : হ্রাব : শ্রবণ :

(হেমচন্দ্র—দশমহাবিভা)

- || . || . : : : : . . || - . . : - . . : -||
প : জাব : সিদ্ধ : গুজবাট : মরাঠা : জাবিড় : উৎকল : বঙ্গ

(স্ববীলনাথ ঠাকুর)

এই দুইটি চরণে প্রভাবদীর্ঘ স্বরাস্ত্র অক্ষরের ব্যবহার হইয়াছে, এবং তৎসম শব্দের যথেষ্ট ব্যবহারের জন্য সংস্কৃতমতে উচ্চারণে প্রবৃত্তি আসিতেছে, কিন্তু কোন পর্কাজেই একাধিক অতিবিলম্বিত অক্ষরের ব্যবহার নাষ্ট। সংস্কৃত বীতি অনুসারে ‘হ্রাবের’ ‘ক’ দীর্ঘ হওয়া উচিত ছিল, কিন্তু (বাংলা ছন্দের বীতি অনুসারে) উহা প্রসারণ হয় নাষ্ট। সেইরূপ ‘গুজবাটের’ ‘বা’ এবং ‘মরাঠা’র ‘রা’ কাহারও প্রসারণ হয় নাষ্ট। যদি দ্বিতীয় পংক্তিটির রূপ

পঞ্জাব সিদ্ধ | গাবো : ঢাকা |

এই ধরণের কবার চেষ্টা হইত তবে দ্বিতীয় পর্কে চন্দ্রপতন হইত।

এইজন্য গোবিন্দচন্দ্র বায়েব ‘ষমুনা-লহরী’ কবিতাটির

.. : : : - . . : . . || .. : : : || .. : : : : : : : : : :
কত শত : হুল্লর : নগরী : তীরে : বাজিছে : তটুগ : তুরি ও

—এই চরণটিকে দ্বিতীয় পর্কটির উচ্চারণ বাংলা ছন্দোবীতির বিরোধী হইয়াছে মনে হয়। কিন্তু—

.. : : : - . . : . . || .. : : : : : : : : : :
কত শত : হুল্লর : নগরী : উত্তরে :

১ ঠিলে বাংলা ছন্দের বীতির বিরোধী হইত না।*

যে সব ক্ষেত্রে মনে হয় যে এই বীতির লঙ্ঘন কবিতাও ছন্দ ঠিক আছে,

* এই প্রসঙ্গ কয়েকটি তুলনীয় চরণ উদ্ধৃত করা যাউতে পারে। লক্ষ্য করিতে হইবে যে তৎসম শব্দে কোন নির্দিষ্ট পদ্ধতিতে স্বরাস্ত্র অক্ষরের মাত্রা নিরূপিত হয় নাই।

সেখানে দেখা যাইবে যে দীর্ঘীকৃত অক্ষর দুইটি দুই বিভিন্ন পর্ব্বাঙ্গের অন্তর্ভুক্ত ; যেমন—

•• ০•	
তব শুভ : না : নে জা : গে	= (৩+২+২)+(২+২)
•••• ••	
তব শুভ : আশীষ যা : গে	= (৩+৪)+(২+২)
•••••	
গা : হে : তব জয় গা : থা	— (২+২+৩)+(২+০)

(আশীষ শব্দের ‘শী’ সংস্কৃতমতে দীর্ঘস্বরাস্ত হইয়াও যে এখানে হ্রস্ব বলিয়া পরিগণিত হইয়াছে ইহা লক্ষণীয় ।)

‘ষমুনা-লহরী’ হইতে যে চরণটি উদ্ধৃত হইয়াছে তাহার দ্বিতীয় পর্ব্বটিয়

••|| || ||
নগরী : ভী : রে

এইরূপ পর্ব্বাঙ্গ বিভাগ কবিলেও স্বেচ্ছায্য হয় না। এ ক্ষেত্রে আর-একটি নিবেদন স্বরণ বাখিতে হইবে—

[সব কয়েকটি চরণেই ৮+৮ মাত্রা আছে]

কত কাল পর | বল ভাবত রে
এ সাগর সা | তানি পার হবে
অবসান হিমে | ডুবি য ডুবিরে
ওকি শেষে নিবে | শে রসাতল রে
নিজ বাসভূমে | পরবাসী হলে
পরদাস ধতে | সমুদায় দিলে
পরগতে দিয়ে | ধন রত্ন হুখে
পর লৌহ বিনি | মিত হার বুকে
পর দীপ মালা | নগরে নগবে
ভুমি যে ঠিমিরে | ভুমি সে তিমিরে

(গোবিন্দচন্দ্র রায়)

(আ) কোন পর্বেই উপর্যুপরি দুইটির বেশী অক্ষরের প্রসারণ হইবে না। *

এইজন্ত যাহারা সংস্কৃত ছন্দ বাংলায় চালাইবাব চেষ্টা করিয়াছেন তাঁহারা অনেক সময় অকৃতকার্য হইয়াছেন। উদাহরণস্বরূপ ‘পদ্মটিকা’ ছন্দের কথা বলা যাউতে পারে। ব্যঙ্গোদ্দেশে ষিদ্ধেন্দ্রলাল এই ছন্দে ‘কর্ণবিমর্দনকাহিনী’ বলিয়া যে কবিতাটি লিখিয়াছেন তাহাতেই প্রকৃষ্ট প্রমাণ পাওয়া যাইবে। ‘পদ্মটিকা’ ছন্দ মাত্রাসমকজাতীয় বলিয়া বাংলা ছন্দের পূর্বপর্কাদ-বিভাগেব সহিত ইহার গঠনের সাদৃশ্য আছে, সেট কারণে বাংলা ছন্দের বীতির সহিত ঐ কবিতাটির কতকগুলি চবণের বেশ সামঞ্জস্য হইয়াছে, যথা—

... ... ||
 হজুর হজুর বলি। জীবন : মরণে
 - . . - . . - . .
 কর্ণ বি : মর্দন। মগ্ন কি : গু : চ

ইত্যাদি চবণে স্থানে স্থানে সাধারণ বাংলা উচ্চারণের কিছু ব্যত্যয় হইলেও বাংলা ছন্দের রীতি বজায় আছে। কিন্তু অপরাপর স্থলে বাংলা ছন্দের বীতির সহিত একান্ত বিবোধ ঘটিয়াছে, যেমন—

|| || || . . || . . ||
 জা নো : না কি ক। লচন : মচ
 || || || || || || || ||
 এ কে : বা রে। মা ধা : ঘো রে

কত কাল রবে	বল ভারত রে
গুধু ভাত ডাল	তল পথা ক'র
(দেশে) অন্ন জলেয় হল	ঘোর অনাটন
ধর হইলি সোভ	আর মুগি মটন
বাঙ ঠাকুর চৈ	তন চুটকা নিয়া
এস দাড়ি নাড়ি	কলিমুদ্দি নিয়া

(রবীন্দ্রনাথ)

* বাসাব্যত্যয় একই পর্বে উপর্যুপরি দুইটির বেশী অক্ষরে পড়িতে পার না।

স্বরাস্ত্র অক্ষরের প্রসারণ যে কেবলমাত্র তৎসম শব্দে হয় তাহা নহে।
ভারতচন্দ্রের—

• || • - - • || • — — • || • - - — •
(কত) নিশান কব্ধ | নিশান ধব্ধ | কামান গব্গব্ | গাজে
• || • — — • || • — — • || • — — — •
(সব) জুবান রজ্জুত | পাঠান মজ্জুত | কামান শব্জুত | সাজে

প্রভৃতি চবণ হইতেই তাহা প্রতীত হইবে। এখানে ‘জুবান’, ‘পাঠান’, ‘কামান’,
‘নিশান’ কোনটিই তৎসম শব্দ নহে।

সংস্কৃতগন্ধি ছন্দোবন্ধেও সংস্কৃতমতে দীর্ঘ অক্ষরের প্রসারণ পর্ব ও পর্বোক্ত-
গঠনের আবশ্যকতা-মতেই হইয়া থাকে। যথা—

- • • || • • - • • || • • - • • • • • || •
তু টি নি : কেরন | রিষ্টি বি : নাপক | স্টি : পালন : লব | কারী (ঐশ্বর্য ও গুণ)
× ×

‘পা’ ও ‘বী’ সংস্কৃত মতে দীর্ঘ হইয়াও বাংলা উচ্চারণ ও ছন্দেব রীতি-অনুসারে
হ্রস্ব উচ্চারিত হইতেছে।

তদ্রূপ,

|| • • • • • • - • • • • • • || • • • • • • - •
চান গগন হতে | পূর্ব গগন প্রোতে | জামন রসধর | গুণ (ববীন্দ্রনাথ)
|| • • • • • • - • • • • • • || • • • • • • - • • • • • •
বাগদ হুদি কুর | শাদিল কুজুর | লোলরসনা তুলি | সিকুতে ভাসি'চ (হেমচন্দ্র)

উক্ত চবণগুলিতে যে যে অক্ষরের নীচে × চিহ্ন দেওয়া হইয়াছে সেগুলি
সংস্কৃতমতে দীর্ঘ হইয়াও হ্রস্ব উচ্চারিত হইতেছে। অথচ, অন্তরূপ অনেক
অক্ষরের দীর্ঘ উচ্চারণও ঐ ঐ চরণেই হইতেছে।

(ই) কোন পর্বোক্তে অতিবিলম্বিত অক্ষরের ব্যবহার হইলে,
সেই পর্বোক্তে দ্রুত গতির কোন অক্ষর ব্যবহৃত হইবে না।

(সূ: ১৫ দ্রষ্টব্য)

অতরাং যে পর্বোক্তে স্বরাস্ত্র অক্ষরের প্রসারণ হয়, সেখানে গুরু অথবা দ্বিগত-
যুক্ত অক্ষর থাকে না। পূর্বে যে উদাহরণগুলি দেওয়া গিয়াছে তাহা হইতেই
ইহার যথার্থ প্রতীত হইবে।

(ঐ) কোন পর্বোক্তে স্বরাস্ত্র অক্ষরের প্রসারণ করিতে হইলে,
পর্বোক্তের আন্ত অক্ষরকেই, যোগ্য হইলে, সর্বোপযুক্ত স্বর

বিবেচনা করিতে হইবে; নতুবা, পর্ব্বাঙ্কের অন্ত্য অক্ষরের এবং তাহাও উপযুক্ত না হইলে, কোন মধ্য অক্ষরের প্রসারণ হইবে। কিন্তু অধিকাংশ ক্ষেত্রেই দেখা যায় যে, প্রসারদীর্ঘ অক্ষরটি পর্ব্বাঙ্কের আন্ত অক্ষর। (প্রসারণের পক্ষে কোন কোন অক্ষরের যোগ্যতা অধিক তাহা ২৯ সংস্থানে বলা হইয়াছে)।

॥ . - . . .

ভীমা লম্বোদরা | ব্যাঘ্র চর্ম্মগরা |

(দশমহাবিজ্ঞা)

এই চরণের প্রথম পর্ব্বের প্রথম পর্ব্বাঙ্ক 'ভীমা'য় দুইটি অক্ষরই সংস্কৃতমতে দীর্ঘ; কিন্তু দ্বিতীয়টির প্রসারণ না করিয়া প্রথমটির করিতে হইবে।

পঞ্জাব সিন্ধু | গুজরাট মরাঠা |

এই চরণেব দ্বিতীয় পর্ব্বের দ্বিতীয় পর্ব্বাঙ্কে 'বা' 'ঠা' দুইটি অক্ষরের শেষেই আ-কার আছে; কিন্তু 'বা' অক্ষরটির প্রসারণ না করিয়া 'ঠা' অক্ষরটিব প্রসারণ করিতে হইবে।

. ॥ .

সূচাক মনোহর | হের নিকটে তাব | অস্ত ভূবন কিবা |

(দশমহাবিজ্ঞা)

এই চরণেব প্রথম পর্ব্বের প্রথম পর্ব্বাঙ্কে মধোব অক্ষরটির প্রসারণ হইয়াছে, কারণ সংস্কৃতমতে দীর্ঘস্বরান্ত অক্ষর বলিয়া হ্রস্বস্বরান্ত প্রথম ও অন্ত্য অক্ষর (স্ব, ক) অপেক্ষা ইহাব প্রসারণেব যোগ্যতা অধিক।

কোন কোন স্থলে কিন্তু ইহার ব্যতিক্রম দেখা যায়। যদি সন্নিহিত কতকগুলি পর্ব্বাঙ্কে বা পর্ব্ব একই স্থলে প্রসারদীর্ঘ অক্ষর থাকে, তবে ছন্দের প্রবাহের গতি সমান রাখার জন্য কখন কখন উল্লিখিত উপযোগিতার ক্রম লঙ্ঘন করা হয়।

॥ ॥ ॥
নিশান করফব | নিনাদ ধনধর | কামান গরগর | গাজে

॥ ॥ ॥
জ্ঞান রাজপুত | পাঠান মজবুত | কামান মরবুত | সাজে

প্রথম চরণের প্রথম দুই পর্ব্বের দ্বিতীয় অক্ষরের প্রসারণ হইয়াছে বলিয়া, তৃতীয় পর্ব্বও তাহা করা হইয়াছে, যদিও তৃতীয় পর্ব্বের প্রথম অক্ষরেব যোগ্যতা কম ছিল না। দ্বিতীয় চরণের দ্বিতীয় ও তৃতীয় পর্ব্বও ঐরূপ হইয়াছে।

[১৭] হলন্ত ও যৌগিকস্বরান্ত অক্ষরের ব্যাপার অত্রবিধ। ইহার শব্দার্থ: মৌলিকস্বরান্ত অক্ষর অপেক্ষা কিছু দীর্ঘ। কারণ হলন্ত অক্ষরের

অন্তর্গত স্বরের উচ্চারণের পরও শেষ বাঞ্ছনবর্ণ-টি উচ্চারণ করিতে কিছু সময় বেলী লাগে। তেমনি যৌগিক স্ববে একটি প্রধান বা পূর্ণ (syllabic) স্বরের পরে একটি অপ্রধান বা অপূর্ণ স্বর থাকে এবং সেই অপ্রধান (non-syllabic) স্বরটি উচ্চারণের জন্য কিছু বেলী সময় লাগে। এইজন্য হলন্ত ও যৌগিকস্বরাস্ত অক্ষরের নাম দেওয়া যাইতে পারে যৌগিক অক্ষর। ছন্দের মধ্যে ব্যবহার করিতে গেলে, তাহাদিগকে হয়, এক মাত্রার, নয়, দুই মাত্রার বলিয়া ধরিতে হইবে; অর্থাৎ হয়, কিছু দ্রুত উচ্চারণ করিয়া তাহাদিগকে হ্রস্ব করিয়া লইতে হইবে, না-হয়, কিছু বিলম্বিত উচ্চারণ করিয়া তাহাদিগকে দীর্ঘ করিয়া লইতে হইবে।

কিন্তু শব্দের বা পর্কাজের অন্ত্য হলন্ত অক্ষরকে দীর্ঘ ধরাই সাধারণ রীতি; যথা—‘নাগাল’, ‘গকর’, ‘পাল’ এই তিনটি শব্দ যথাক্রমে ৩, ৩ ও ২ মাত্রার বলিয়া গণ্য হয়। কেবল যখন কোন অন্ত্য হলন্ত অক্ষরের উপর প্রবল শ্বাসাঘাত পড়ে, তখন শ্বাসাঘাতের প্রভাবে ইহা হ্রস্ব (প্রভাব-হ্রস্ব) হয়।

(১৪ ও ২১ সূত্র দ্রষ্টব্য)

পর্কাজের বা শব্দের অন্ত্য ভিন্ন অত্যাগ হলে, অর্থাৎ শব্দের বা পর্কাজের আদি বা মধ্য প্রভৃতি স্থলে অবস্থিত হলন্ত অক্ষরের সাধাবণতঃ হ্রস্ব উচ্চারণ করা হয়। এরূপ উচ্চারণের জন্য একটু আয়াস হয় বলিয়া ইহাদের “গুরু” অক্ষর বলা যাইতে পারে।

একটু বিলম্বিত গতিতে উচ্চারণ করিলে শব্দের আদি বা মধ্য অবস্থিত হলন্ত অক্ষরও দীর্ঘ হয়। এরূপ উচ্চারণ খুব অনায়াসসাধ্য এবং ইহার প্রতি আমাদের একটা স্বাভাবিক প্রবণতা আছে।

(১৪ সূত্র দ্রষ্টব্য)

[১৮] কোন পর্কাজে গুরু অক্ষর (হলন্ত হ্রস্ব অক্ষর) থাকিলে, সেই পর্কাজের শেষ অক্ষরটি সাধাবণতঃ লঘু হয়। কখন কখন অবশ্য শেষ অক্ষরটিতে স্বরাঘাত পড়ে, সে ক্ষেত্রে কোন অক্ষরই লঘু না হইতেও পারে।*

* কালক্রমে বাংলা ছন্দের রীতির ক্রমপরিবর্তন হইয়াছে। ইহা এই পরিবর্তন বা ক্রম-বিকাশের অঙ্গাবধি দেব হয় নাই। গুরু অক্ষরের ব্যবহার থাকিলে পর্কাজের শেষ অক্ষরটি লঘু হই বই, এইরূপ নিয়ম পরে হইতে পারে। য পর্কাজে কোন প্রত্যয়মাত্রিক অক্ষর আছে, তাহার অন্ত্য অক্ষরগুলি লঘু হইবে, প্রাতি পর্কাজে অন্ত্যতঃ একটি লঘু অক্ষর থাকিবে, এরূপ নিয়মও প্রচলিত হইতে পারে।

পূর্বে (১২ সূত্রে) বলা হইয়াছে যে স্বরগান্ধীর্থ্যের উত্থান-পতন অনুসারে পৰ্ব্বাঙ্গের বিভাগ বোঝা যায় । সাধারণতঃ পৰ্ব্বাঙ্গের শেষে স্বরগান্ধীর্থ্যের পতন হয় সুতরাং গুরু অক্ষরব উচ্চারণের জন্ত যে প্রয়াস আবশ্যক তাহা সম্ভব হয় না ।

কিন্তু পৰ্ব্বাঙ্গের শেষ অক্ষরটিতে স্বরাঘাত দিয়াও পৰ্ব্বাঙ্গের বিভাগ সূচিত হইতে পারে । সেরূপ ক্ষেত্রে পৰ্ব্বাঙ্গের শেষে গান্ধীর্থ্যের উত্থান হয়, স্বরাঘাত-যুক্ত অক্ষরটি তীব্রতায় ও গান্ধীর্থ্যে অত্যাগ্র অক্ষরগুলিকে চাপাইয়া উঠে । কিন্তু যদি পৰ্ব্বাঙ্গের শেষে স্বরাঘাতের জন্ত ধ্বনির গতির উত্থান না হয়, তবে পতন হইবেই । এইজন্যই পৰ্ব্বাঙ্গের মধ্যে সব কয়েকটি অক্ষরই গুরু হয় না ।

যে পৰ্ব্বাঙ্গে গুরু অক্ষরের ব্যবহার আছে তাহার কোন অক্ষরই প্রসারদীর্ঘ হয় না ।

উদাহরণ—

সম্বৎ : লঙ্কেশ : গুর । স্মরিতা : শঙ্করে (রবীন্দ্রনাথ)

দুর্দান্ত : পাণ্ডিত্য : পূর্ণ । দুঃসাধ্য : সিদ্ধান্ত (রবীন্দ্রনাথ)

শ্রাতঃশ্রাত : স্নিগ্ধচ্ছবি । আর্দ্র : সিন্ধু জটা (রবীন্দ্রনাথ)

কিন্তু—

ভগ্ন : ভূপের । জীর্ণ : মঞ্চের । স্থপ্ত : ছায়া । জুড়ে (বিজয় রত্নসেনার)

মারের : রেহ । অন্ত : যামী । তার : কাছে ত । রয় না : কিছুই । ঢাকা (রবীন্দ্রনাথ)

লিখিত : বলেই । অক্ষর : গুলো । গরমিল : হয় যে । সবই (যিকেন্দ্রলাল)

মেত্রি : পতি । উচ্ছ : সরে । কয় (রবীন্দ্রনাথ)

দৈবে : হতেন । লশম : রত্ন । নব : রত্নের । মালে (রবীন্দ্রনাথ)

স্বরাঘাত (Stress)

[১৩] পূর্বে স্বরগান্ধীর্থ্যের কথা উল্লেখ করা হইয়াছে । প্রত্যেক শব্দের প্রথমে যে স্বরের গান্ধীর্থ্য স্বভাবতঃ কিছু অধিক হয়, তাহাও বলা হইয়াছে । এতদ্ব্যতিরিক্ত প্রায়ই দেখা যায় যে, এক একটি বাক্যাংশের কোন একটি বিশেষ

অক্ষরের স্বরগাভীর্ষ্য পার্শ্ববর্তী সমস্ত অক্ষরকে অতি স্পষ্টরূপে ছাপাইয়া উঠে। এইকণ স্বরগাভীর্ষ্যের বৃদ্ধির নাম শ্বাসাঘাত বা স্বরাঘাত বা বল। *

ভারতীয় সঙ্গীতের তালের সম বা আঘাত কতকটা ইহারই প্রতিক্রিয়া, যদিও অবিকল এক নহে। প্রতি আবর্তে সম একবার থাকে, শ্বাসাঘাতের পৌনঃ-পুনিকতা আবশ্যিক। (মৃঃ ২০ ছ দ্রষ্টব্য)

সাধাবণ উচ্চারণে পদ্ধতিবহিঃপ্রসূত একটা বিশেষ জোর দিয়া উচ্চারণের জগুই এইকণ শ্বাসাঘাত বা স্বরাঘাত অনুভূত হয়।

‘রা’ত পোহালো। ক’র’সা হ’ল। ফু’টল ক’ত। ফুল’

‘কো’ন হা ট’তুই। বিকো’তে চাস। গু’রে আমার। গান’

প্রভৃতি চরণে যে যে অক্ষরের উপর / চিহ্ন দেওয়া হইয়াছে, সেখানে শ্বাসাঘাত বা স্বরাঘাত পড়িয়াছে। এ ক্ষেত্রে ঐ সমস্ত অক্ষরকে অতিরিক্ত একটা জোর দিয়া পড়া হইতেছে। কিন্তু সর্বদাই যে একপ ভাবে পড়া হয় তাহা নয়।

[২০] বাংলা ছন্দে অক্ষরের মাত্রা এবং ছন্দোবদ্ধের প্রকৃতি শ্বাসাঘাতের উপর বহুল পরিমাণে নির্ভর করে। ‘পঞ্চনদীর’ এই শব্দের মোট মাত্রাসংখ্যা ৬, কি ৫, কি ৪ হইবে তাহা নির্ভর করে শ্বাসাঘাতের উপর। প্রাকৃত বাংলায় শ্বাসাঘাতের ব্যবহার বেশী। কাব্যে যেখানে চলিত ভাষার শব্দের বহুল ব্যবহার দেখা যায়, সাধারণতঃ সেইখানেই শ্বাসাঘাতের বাহুল্য থাকে। কিন্তু ইচ্ছা করিলে তৎসম বা অত্যাশ্রয় শব্দেও শ্বাসাঘাত দেওয়া যাইতে পারে। রবীন্দ্রনাথের “বলাকা”র ‘শজ্জ’ কবিতাটির দ্বিতীয় ও চতুর্থ স্তবক মোটামুটি সাধু ভাষায় রচিত এবং অর্থসম্পদে গুরুগম্ভীর হইলেও শ্বাসাঘাতেব প্রাবল্যের জগু ইহাতে একটা বিশেষ রকমের ছন্দঃস্পন্দন অনুভূত হয় এবং ভাবের দিক্ দিয়া ইহার আবেদনও অস্বল্প হয়।

[২০ ক] শ্বাসাঘাত পড়িলে বাগ্যন্তের গতি ক্ষিপ্ত হয়, স্তবরাং অতিদ্রুত উচ্চারণ করিতে হয়।

[২০ খ] শ্বাসাঘাত হনস্ত বা যৌগিক অক্ষরের (closed syllable) উপরই পড়ে; স্বরান্ত-অক্ষরের (open syllable) উপর শ্বাসাঘাত পড়িলে সেই স্বরটি একটু টানিয়া যৌগিক অক্ষরের সমান করিয়া লইতে হইবে।

রাত গোহালো | করসা হ ল | কুটল কত | কুল (দীনবন্ধু)

সকল তর্ক | হেলায় তুচ্ছ | ক'রে (রবীন্দ্রনাথ : বলাকা—নবীন)

উপরের পংক্তি দুইটিতে যে যে অক্ষরের উপর রেফ চিহ্ন দেওয়া হইয়াছে, সেখানেই শ্বাসাঘাত পড়িয়াছে। লক্ষ্য করিতে হইবে যে, ঐ শ্বাসাঘাতযুক্ত অক্ষর সবগুলিই যৌগিক (closed)।

বিন্তা ধিনা | পাকা নোনা (প্রাচীন ছড়া)

রঙ বে কুটে | ওঠে কতো

প্রাণের বাকু | লতার মতো (রবীন্দ্রনাথ : খেতা—কুল কোটানো)

এইরূপ ক্ষেত্রে শ্বাসাঘাতের অনুরোধে ‘পাকা’ শব্দটিকে ‘পাকা-’ এবং ‘ওঠে’ শব্দটিকে ‘ওঠে-’ এইরূপ উচ্চারণ করিতে হয়।

[২০ গ] শ্বাসাঘাতযুক্ত হইলে যে-কোন যৌগিক অক্ষরের দ্রবীকরণ হয়। শ্বাসাঘাতযুক্ত যৌগিক অক্ষর শব্দের অন্ত্য অক্ষর হইলেও তাহার দ্রবীকরণ হইবে। শ্বাসাঘাতের জন্য বাগ্‌যন্ত্রের সঙ্কোচন ও অতিক্রম উচ্চারণের জন্যই এইরূপ হয়। সুতরাং

সব পে'ষছি | দেশে কারো | নাই রে কোঠা | বাড়ি (রবীন্দ্রনাথ)

এই পংক্তিতে রেফ-চিহ্নিত প্রত্যেকটি অক্ষরই এক মাত্রার। শ্বাসাঘাত না থাকিলে এরূপ হওয়া সম্ভব হইত না।

[২০ ঘ] শ্বাসাঘাতযুক্ত যৌগিক অক্ষরের অব্যবহিত পরের অক্ষরটি যদি মাত্র একটি স্বরবর্ণ দ্বিয়া গঠিত হয়, তবে কখন কখন এই স্বরবর্ণের মাত্রা-লোপ (elision) হয়। স্বরবর্ণটি তখন অতিক্রম উচ্চারণের জন্য মাত্র একটি স্পর্শস্বরে (vowel-glide) পর্য্যবসিত হয়।

যে রজন | খেরেছি আমি | বার বৎসর | আগে (প্রাচীন গীতিকথা)

সাহেবেরা সব | পেরমা পছে | বাঙালী বেকটাই | হাট্ট কোট্টা
(বিজ্ঞানলাল—হাসির গান)

গাছে এমনি | তালকানা বে | শুনে তা পীলে | চমকাচ্ছে
(বিজ্ঞানলাল—হাসির গান)

এ সমস্ত ক্ষেত্রে—

খেগেছি আমি=খের্+(এ)+ছি আমি

সাহেবেরা সব=সাহেব্+(এ)+রা সব

বাঙালী নেক্টাই=বাঙ্+(আ)+লী নেক্টাই

তুনে ভা পীলে=তুন্+(এ)+তা পীলে

কিন্তু উৎকৃষ্ট ছন্দোবদ্ধে এরূপ স্পর্শস্বব ও অস্পষ্ট উচ্চারণ লক্ষিত হয় না।

[২০ উ] স্বাসাঘাতের প্রভাবে অতিদ্রুত উচ্চারণের জন্য একই স্বরের অন্তর্ভুক্ত অক্ষরের পরস্পরের মধ্যে ছন্দঃসম্বন্ধ (metrical liaison) ঘটে। এইজন্য

তালপাতার ঐ | পুঁথির ভিতর | ধর্ম আছে | বল'ল কে (কিরণধন—পিতা স্বর্গ)

এক পরসর | কিনেছে ও | তালপাতার এক | বাণী (রবীন্দ্রনাথ—স্বপ্ন ছন্দ)

গঙ্গাগার ত | কেংল তোগে

পিলের জর আর | পাড়ুরোগে (সুকুমার রায়—আবোল তাবোল)

এই সব ক্ষেত্রে—

তাল পাতার ঐ=তাল্ পা : তাঁরৈ

তালপাতার এক=তাল্ পা : তা রক্

পি লব জর আব=পিলের জরাব্

এই কারণেই—

ভাল ভাতে ভাত | চড়িয়ে দে না (গ্রামা হুড়া)

জীর্ণ জরা | ঝরিয়ে দিয়ে | প্রাণ অকুরান | ছড়িয়ে দেয়ার | দিবি
(রবীন্দ্রনাথ . বলাকা—বধীন)

ইত্যাদি চরণে ‘চড়িয়ে’, ‘ঝরিয়ে’, ‘ছড়িয়ে’ দুই অক্ষরের শব্দ বলিয়া বিবেচিত হইবে।

এই সব ক্ষেত্রে চড়িয়ে=চড়্যো, ঝরিয়ে=ঝর্যো, ছড়িয়ে=ছড়্যো।

সেইরূপ ২০ (ঘ)র নিম্নের উদাহরণে

পেরয়া=পের+উয়া

(‘উয়া’ একত্রে একটি যৌগিক স্বর)

[২০ চ] স্বাসাঘাতের জন্য বাগ্যন্তের উপর প্রবল চাপ পড়ে বলিয়া একবার স্বাসাঘাতের পরই গুণবস্তুর কিছু আন্নারের আবশ্যকতা হয়। সুতরাং একই

পৰ্ব্বাঙ্গে উপযু্যপরি অক্ষরে কখনও খাসাঘাত পড়িতে পারে না। [একই পৰ্ব্বাঙ্গে একাধিক খাসাঘাতও পড়িতে পারে না। স্বঃ ১৫ ক প্রঃ)। কারণ, প্রতি পৰ্ব্বাঙ্গে স্বরগান্ধীর্থোর একটা স্থানরূপিত উত্থান বা পতনের গতি থাকে, এবং সেই গতির প্রাবল্য বা উপসংহার অনুসাবেই পৰ্ব্বাঙ্গের বিভাগ ও স্বাতন্ত্র্যের উপলব্ধি হয়। দুইটি খাসাঘাত একই পৰ্ব্বাঙ্গে থাকিলে এই গতিব প্রবাহ একমুখী থাকিবে না, স্বরগান্ধীর্থোর পতনের পর আবার উত্থান হইবে, সুতরাং সঙ্গে সঙ্গে আব-একটি পৰ্ব্বাঙ্গেব প্রাবল্য হইল এইকণ বোধ হইবে।]

অধিকন্ত, পৰ্ব্বাঙ্গের মধ্যে খাসাঘাতের পরবর্তী অক্ষরটি লঘু হওয়া আবশ্যিক।*

বিভিন্ন পৰ্ব্বাঙ্গের অঙ্গীভূত হইলেও একটি খাসাঘাতের পরই আর-একটি খাসাঘাত না দেওয়াই বাঞ্ছনীয়।

শব্দ পরা। গৌর হাতে। যুতের দাঁপটি। তুলে ধর

এখানে তৃতীয় পৰ্ব্বটি তত সুপ্রাব্য হয় নাই। 'দাঁপটি যুতের' লিখিলে ভাল হইত।

[২০ ছ] খাসাঘাতের জন্ত বাগ্‌যন্ত্রের যে তীব্র আন্দোলন হয় তজ্জন্ত খাসাঘাতের পৌনঃপুনিকতা স্বাভাবিক।

সুতরাং খাসাঘাত সন্নিহিত পৰ্বে' বা সন্নিহিত পৰ্ব্বাঙ্গে অন্ততঃ একাধিক সংখ্যায় পড়িবে।

[২০ জ] খাসাঘাতের জন্ত অতিক্রত উচ্চারণ এবং বাগ্‌যন্ত্রের ক্ষিপ্ত সঙ্কোচন হয় বলিয়া, বাংলায় খাসাঘাত-প্রধান ছন্দোবন্ধে হ্রস্বতম পৰ্ব্ব অর্থাৎ ৪ মাত্রার পৰ্ব্ব, এবং প্রতি পৰ্বে' ন্যূনতম পৰ্ব্বাঙ্গ অর্থাৎ ২টি মাত্র পৰ্ব্বাঙ্গ থাকে।

এই রীতি অনুসারে খাসাঘাত-প্রধান ছন্দের নিম্নলিখিত কয়েকটি বোল্ নির্ধার করা যায়। লক্ষ্য করিতে হইবে যে, বাংলার ও সীমান্তবর্তী অঞ্চলের ছড়ায়, লোকসঙ্গীতের বাজে ও নৃত্যে এই বোলেরই অনুসরণ করা হয়।

(ক) গিঃতাঃ : গিঃডোড়্। গিঃতাঃ : গিঃডোড়্। গিঃতাঃ : গিঃডোড়্। গাঃ

বা. টাক্ ডুঃ : মা ডুম্। টাক্ ডুঃ : মা ডুম্। টাক্ ডুঃ : মা ডুম্। ডুম্

- বা, লাক্ চ : ডা চড়্ | লাক্ চ : ডা চড়্ | লাক্ চ : ডা চড়্ | চড়্
- (কক) লাক্ চড়্ চড়্ | লাক্ চড়্ চড়্ | লাক্ চড়্ চড়্ | চড়্
- (খ) নারদ : নারদ | নারদ : নারদ
- বা, দিপিৱ : দিপাং | দিপিৱ : দিপাং | দিপিৱ : দিপাং | তাং
- (গ) লকা : ককা | লকা : ককা
- (গগ) গিজোড় : গিজতা | গিজোড় : গিজতা
- এই কয়টি উদাহরণে প্রতি পর্কেই ২টি করিয়া আঘাত পড়িয়াছে। এক পর্কে একটি করিয়া আঘাতও পড়িতে পারে, যথা—
- (ঘ) টকা : টরে | টকা : টরে
- বা, লেজা : বাবু | দোকে : আনা | (১ম অক্ষরে আঘাত)
- (ঙ) তুতুর : তুরা | তুতুর : তুরা | তুতুর : তুরা | তু (২য় অক্ষরে আঘাত)
- (চ) তেটে : ধিন না | কটে : ধিন না ,
- বা, টর টকা | টরে টকা (৩য় অক্ষরে আঘাত)
- (ছ) তাতা : তা বিন্ | থাথা : তা বিন্ (৪র্থ অক্ষরে আঘাত)
- যথা—

কতো : বে ফুল্ | কতো : আকুল (রবীন্দ্রনাথ : কণিকা—কল্যাণ)

বাস্তবিক পক্ষে (চ) ও (ছ) জাতীয় পর্কে দেখা যাইবে যে প্রথম পর্কাক্ষেও একটি স্বরাঘাত পড়িতেছে। পড়িবার সময়ে—

কতো-এ বে ফুল্ | কত-এ আকুল

এইরূপ পাঠ হইবে।

সুতরাং (ছ) বাস্তবিক (খ), এবং (চ) বাস্তবিক (গগ) জাতীয় পর্ক হইয়া গিয়াইবে।

[২০ক] খাসাঘাতের পূর্ববর্তী অক্ষরটি গুরু (হলন্ত ব্রহ্ম) হইতে পারে (স্বঃ ১৮ ক্রঃ), কিন্তু সে ক্ষেত্রে ছন্দঃ-সৌম্যের রীতি বজায় রাখা বাহ্যিক (স্বঃ ৩২ ক্রঃ)। এইজন্য

মঞ্জীর : বাজে | সোনার : পারে

ভাল ওনায না ; কিন্তু

অ নক : বাকা | হানা : হানি

ওজ্জ্বল : গজ্জ্বল | অনেক : খানি

চলিতে পারে।

বাংলা ছন্দের সূত্র

[২১] বাংলা ছন্দের এক এক পর্বের কয়েকটি গোটা মূল শব্দ থাকি আবশ্যিক। উপসর্গ ইত্যাদিকে এক একটি মূল শব্দ বিবেচনা করিতে হইবে। সাধারণতঃ একটি মূল শব্দকে ভাঙিয়া দুইটি পর্বের মধ্যে দেওয়া চলে না। এইজন্য

কত না অর্থ, কত অনর্থ, আবিল করিছে স্বর্গমর্ত্য (নগরসঙ্গীত—ববীন্দ্রনাথ)

এই পংক্তিটি পাঁচ মাত্রার পর্বের রচিত মনে কবিতা

কত না অর্থ, | কত অনর্থ, | আবিল করি | ছে স্বর্গমর্ত্য

এই ভাবে ছন্দোলিপি করা যায় না।

এই কারণেই নিম্নোক্ত চরণগুলিতে ছন্দঃপতন হইয়াছে—

পশিমায়ে ছুট বহ | বের হাতে পড়িবা (বীষবাহ কাব্য—হেমচন্দ্র)

বলি বীববর প্রম | দারকর ধরিল (ঐ)

কেবলমাত্র দুই-একটি স্থলে এই রীতির ব্যত্যয় হইতে পারে—

[ক] যেখানে চরণের শেষ পর্বটি অপূর্ণ (catalectic) এবং উপাস্ত্যপর্বেরই অতিরিক্ত অংশ বলিয়া মনে হয় :—

বুধ বাবে দে | ছুধের কেনা | ফুলের বিড়া | নাথ (করাধু—সত্যেন্দ্র দত্ত)

কোথার শিখ | জু'লহ' ভাঙ | মাধব'র সৌ | রঙে (ছবিয়া, কাসিমাস রায়)

রেলগাড়ী ধার ; | হেরিলাম হার | নাহিরা বড় | মানে (পুরাতন ছড়া, ববীন্দ্রনাথ)

কিন্তু যেখানে সম-মাত্রার পর্ক লইয়া কবিতা রচিত হইয়াছে, মাত্র সেখানেই এরূপ চলিতে পারে ; যেখানে বিভিন্ন মাত্রার পর্ক একই চরণে ব্যবহৃত হয় সেখানে এরূপ চলে না।

ছন্দ খাসাঘাত-প্রধান হইলে পর্কের মাত্রাসংখ্যা স্থানিদ্ধি থাকে বলিয়া যে-কোন স্থলেই শব্দ ভাঙিয়া পর্কগঠন করা যায় ; যথা—

যদ্বরেত দু | রক্ত হেলে | করে দাপা | দাপি (রবীন্দ্রনাথ)
কালনেমি ক | বন্ধ রাহ | দৈত্য পাষ | ও (কম্বু, সত্যেন্দ্রনাথ)

[খ] বাংলা মূল শব্দ সাধারণতঃ এক হইতে তিন মাত্রার হয় ; বিভক্তি ইত্যাদির যোগে ইহা অপেক্ষাকৃত বড় হইয়াও থাকে। সময়ে সময়ে বিদেশী ও তৎসম শব্দ অথবা সমাস ব্যবহারের কারণেও বড় শব্দের প্রয়োগ দেখা যায়। সে সব ক্ষেত্রে আবশ্যক-হইলে তাহাদের ভাঙিয়া দুইটি পর্কের মধ্যে দেওয়া যাইতে পারে। তবে যতটা সম্ভব, শব্দের মূল খাটুটি অবিভক্ত রাখার চেষ্টা করিতে হইবে।

সহকারী রাজকৃষ্ণ | কাঞ্চনবরণ,
বার করে অলে টেলি | দেকস রতন।
(গঙ্গার কলিকাতা-দর্শন, দীনবন্ধু মিত্র)

চা রে অগ্নি বিশ্রিত | হইয়া এক হৈল।
সমুদ্র হৈতে আচন্ | বিতে বাহিরিল।
(আদিপর্ক, কালীদাস)

বিষ্ণু পাইলা কমলা | বৌদ্ধ মণি আদি।
হয় উচ্চৈশ্রবা এরা | বত গজনিধি ॥ (ঐ)

এস পুস্তক- | পুস্ত পুস্তারী | সারদার উপা | সকেরা সবে
(খাগত, সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত)

ভূদেব রমেশ | দীনবন্ধু | অর্ঘ্যো পশাব | বিশেষ দীপ্তি
(কালিদাস রাঘ)

[২২] প্রত্যেক পর্ক দুইটি বা তিনটি পর্কাজ থাকিবে। অন্ততঃ দুইটি পর্কাজ না থাকিলে পর্কের মধ্যে কোনরূপ ছন্দের গতি বা তবঙ্গ অনুভূত হয় না।

প্রতি পর্কাজেও এ-টি বা ততোধিক গোটা মূল শব্দ রাখিবার চেষ্টা করিতে হইবে। তবে যে সব ক্ষেত্রে কোন গোটা মূল শব্দ ভাঙিয়া পর্কবিভাগ করা হয়, সে সব ক্ষেত্রে অগত্যা ভাঙা শব্দ লইয়াই পর্কের কোন এ-টি অঙ্গ গঠিত হয়।

বড় (চারি বা ততোধিক মাত্রার) শব্দকে আবশ্যকমত ভাঙিয়া দুইটি পর্কাজ গঠন করা যাইতে পারে। তবে মূল খাতুটি অবিনষ্ট রাখার চেষ্টা করিতে হইবে।

শাসাঘাত-প্রবল ছন্দে যেখানে পর্ক ও পর্কাজের মাত্রা পূর্বনির্দিষ্ট থাকে, সেখানে বথেষ্টভাবে শব্দের বিভাগ করিয়া পর্কাজ গঠন করা যাইতে পারে।

এস : প্রতিভার | রাজ : টিকা : ভালে | এসো : ওগো : এস | সাগো : রবে

স্বাপ্নত : কাব্য : কোবিন্দ : হেথায় | উজ্জ : যিনীর | বাজিছে : বাশি

(স্বাপ্নত, সত্যজ্ঞানার্থ দত্ত)

বয়সেলে : শব্দসিদ্ধি | করিয়া : মন্থন

অসিত্রা : করের : হৃণা | করেছে : অর্পণ

(গঙ্গার কলিকাতা-দর্শন, দীনবন্ধু)

কোন্‌ ছা : টে তুই | বিকো : তে চাস | ওরে : আমার | গান

(বখাওয়ান, রবীন্দ্রনাথ)

কে ব : লে রূপ | নাই দে : বতার | কে ব : লে তাঁর | মুক্তি : নাহি

(কোলাগবলশ্রী, বতীন্দ্র বাগ্‌চী)

[২৩] এক একটি পর্কাজ সাধারণত দুই, তিন বা চার মাত্রার হইয়া থাকে। কখন এক মাত্রার পর্কাজও দেখা যায়। বাংলা শব্দও সাধারণতঃ এক, দুই, তিন বা চার মাত্রার হয়। মোটামুটি বলিতে গেলে, এক একটি মূল শব্দই এক একটি পর্কাজ। তবে সর্বত্রই তাহা নহে (২১শ ও ২২শ সূত্র দ্রঃ)।

পর্কাজের শেষে স্বরগাভীর্যের হ্রাস হয়, এ কথা পূর্বেই বলা হইয়াছে। তন্নিম্ন কবি ইচ্ছা করিলে পর্কাজের পরে সামান্য বা অধিক বিরামস্থল রাখিতে পারেন। সময়ে সময়ে পর্কাজের পরেই পূর্ণচ্ছেদ পড়িয়া যায়। কোন কোন স্থলে দেখা যায় যে, পর্কাজের মধ্যেই পর্কাজের পরে উপচ্ছেদ কিংবা পূর্ণচ্ছেদ পড়িয়াছে (১০ম সূত্রে উদ্ধৃত দৃষ্টান্তগুলি দ্রষ্টব্য)। কিন্তু পর্কাজের মধ্যে কোনরূপ যতি বা ছেদ থাকিতে পারে না।

[২৪] বাংলায় ৪ মাত্রা, ৬ মাত্রা ও ৮ মাত্রার পর্কাজের ব্যবহারই বেশী। ১০ মাত্রার পর্কাজের ব্যবহারও বর্তমান যুগে যথেষ্ট দেখা যায়। কখন কখন ৫ ও ৭ মাত্রার পর্কাজও ব্যবহার দেখা যায়। ৪ মাত্রা অপেক্ষা ছোট ও ১০ মাত্রা অপেক্ষা বড় পর্কাজের ব্যবহার হয় না। *

* ৯ মাত্রার পর্কাজের ব্যবহার বাংলার বিশেষ দেখা যায় না।

প্রত্যেক প্রকারের পর্বের বিশিষ্ট কোন ছন্দোত্তম আছে।

৪ মাত্রার পর্বের গতি ক্ষিপ্র, ভাব হালকা। স্বাভাবিক-প্রধান ছন্দ শুধু
৪ মাত্রার পর্বই ব্যবহৃত হইতে পারে।

জল পড়ে | পাতা নড়ে ॥

কালো জল | লাল ফল ॥

রাত পোহাল' | কংসা হ'ল | ফুটল কত | ফুল।

“কে নিবি গো | কিনে অমাঘ, ! কে নিবি গো | কিনে”।

পসরা মোর | হেঁক হেঁকে | বেড়াই রাতে | দিনে ॥

মা কৈদে কর | “মঞ্জুরী মোর | ঐ তো কচি | মেয়ে”

কোন ফুল | তার তুল

তার তুল | কোন ফুল

ছয় মাত্রার পর্বের ব্যবহার বর্তমান যুগে সর্বাপেক্ষা অধিক। এ রকমের পর্বের চাল মাঝারি, সাধারণ কথোপকথনের এক একটি বিভাগের প্রায় সমান। বাংলা লঘুত্রিপদী ছন্দের ভিত্তি ছয় মাত্রার পর্ব।

শুধু বিষে ছুই | ছিল মোর ভুঁই | আর সব গেছে | ঝণে

ওগো কালো মেঘ | বাতাসের বেগে | যেও না বেও না | যেও না চলে

(সেথা) শুক চপল | বাসনা মাঝে, | হত লালসার | উগ্রতা

আট মাত্রার পর্বই বাংলা কাব্যের ইতিহাসে সর্বাপেক্ষা অধিক ব্যবহৃত হইয়াছে। ইহার গতি মধুর ও সংহত, ভাব গভীর। বাংলা পয়ার, দীর্ঘত্রিপদী প্রভৃতি সনাতন ছন্দ এবং সাধারণ অমিতাক্ষর (অমিতাক্ষর) প্রভৃতি ছন্দের ভিত্তি আট মাত্রার পর্ব।

দশ মাত্রার পর্বের বিস্তৃত ব্যবহার শুধু বর্তমান যুগেই দেখা যায়। (পূর্বে কেবল দীর্ঘত্রিপদী ছন্দের তৃতীয় পর্বরূপে ইহার ব্যবহার দেখা যাইত।)
সাধারণতঃ লঘুতর পর্বের সহযোগেই ইহার ব্যবহার হয়।

অন্ন চাই, আশ চাই, | আলো চাই, চাই মুক্ত বায়ু ॥

চাই বল, চাই বাহা, | আনন্দ-অন পরমায়ু ॥

কানি খুঁজে প্রতিদ্বন্দ্বি, | আশ খুঁজে যবে প্রতিপ্রাণ।

অগণ আপনা দিয়ে | খুঁজিছে তাহার প্রতিদান ॥

নিত্যকের সে-আস্থানে, | বাহিরা জীবন যাত্রা মম ||

সিদ্ধুগামী-তরঙ্গিণী সম ||

এতোকাল চলেছিহু | তোমারি হৃদয় অভিনারে ||

বকিষ জটিল পথে | হৃদে হৃদে বন্ধুর সংসারে ||

অনির্দেশ অলঙ্কারে পানে ||

দীর্ঘতর মাত্রার পর্বগুলি সাধারণতঃ লঘুতর পর্বের সহযোগেই ব্যবহৃত হয়।

পাঁচ মাত্রা ও সাত মাত্রার পর্বের প্রকৃতি অত্যন্ত পর্ক হইতে কিছু বিভিন্ন। ইহার দুইটি বিষয় মাত্রার পর্বাদ্বে রচিত হয় বলিয়া ইহাদের syncopated বা অপূর্ণ পর্ব বলিয়া গণ্য করা যাইতে পারে। ইহাদের মধ্যে এক প্রকার উচ্চল, চপল ভাব অনুভূত হয়।

সকাল বেলা | কাটিয়া গেল | বিকাল নাহি | যার—

(অপেক্ষা, রবীন্দ্রনাথ)

গোকুলে মধু | ফুরায়ে গেল | আঁধার আজি | কুণ্ডলন

(শেষ, নবকুমার ভট্টাচার্য্য)

হিলাম নিশিদিন | আশাহীন প্রবাসী

বিরহ তপোবনে | আনমনে উদাসী

(বিরহানন্দ, রবীন্দ্রনাথ)

লগাটে জরাজীবা | প্রস্থ-হার গণে ' চালা রে বীর চলে

সে কারা নহে কারা | যেখানে সৈরব | রক্ত শিখা জলে

(নজরুল ইসলাম)

[২৫] বাংলা ছন্দের রীতি এই যে, পর্বের মধ্যে পর্বাজগুলিকে সুনির্দিষ্ট নিয়ম অনুসারে সাজাইতে হইবে; হয়, পর্বাজগুলি পরস্পর সমান হইবে না-হয়, তাহাদের ক্রম অনুসারে তাহাদিগকে সাজাইতে হইবে (অর্থাৎ পর পর পর্বাজগুলি হয়, ক্রমশঃ হ্রস্বতর, মা-হ্রস্ব, দীর্ঘতর হইবে) । * এই নিয়ম লক্ষণ করিলেই ছন্দঃপতন ঘটিবে। †

* গণিতের ভাষায় বলিতে গেলে পদ্যের এক একটি পর্ব পর্বাদ্বে পারস্পর্য্যের মধ্যে এমন একটি সরল গতি থাকিবে, বাহা রৈখিক সমীকরণ (linear equation) দিয়া প্রকাশ করা যায় পদ্যের পর্বের এমন সরল গতি না থাকিতেও পারে। বহুং তৎসংগত গতির দিকেই পদ্যের প্রবণতা।

† উদাহরণ—

কণপ্রভা প্রজাদানে | বাড়ার মাত্র আঁধার (মধুসূদন)

আজিকার বসন্তের | আনন্দ অভিবাদন (রবীন্দ্রনাথ)

এই নিয়মামুসারে বাংলায় প্রচলিত পর্ব্বগমূহ নিম্নলিখিত আদর্শ (pattern বা ছাঁচ) অমুখ্যায়ী বিভক্ত হইয়া থাকে। এই সকেতগুলিই বাংলা ছন্দের কাঠাম। পর্ব্বের মধ্যে পর্ব্বাঙ্কের মাত্রা ও সমাবেশের উপরই ছন্দের মূল লক্ষণটি নির্ভর করে।

পর্ব্বের দৈর্ঘ্য দুইটি পর্ব্বাঙ্কে বিভাগের রীতি তিনটি পর্ব্বাঙ্কে
বিভাগের রীতি

৪ — ২ + ২

জল : পড়ে | পাতা : নড়ে

দিনের : আলো | নিবে : 'ল

— ৩ + ১*

কিনু নাপিত | দাড়ি কামার | আছেত : তার | চুল

— ১ + ৩*

তিন : কত্তে | দান

রায় : সিংয়ের | জয়

৫ — ৩ + ২

পঞ্চ : শার | দক্ষ : করে | বরেহ : একি | সরাসী

— ২ + ৩

পূর্ব : চান | হাস : আকাশ | কোল

আলোক : -ছায়া | শিব : -শিখা | সাগর-জলে | দোলে

৬ — ৩ + ৩

কুন্তর : মতন | চেহারা : যেমন

২ + ২ + ২

কিশোর কুমার।

বাধা : বাহ : তার

— ২ + ৪

শিখ : গরুগর | জবজীর : জয়

— ৪ + ২

সপ্তাহ : মাঝে | সাত শত : প্রাণ

৭ — ৩ + ৪

পুরব : মেঘ মুখে | পড়েছে : রবি রেখা

— ৪ + ৩

বিরহ : তপোবনে | আবদনে : উর্গাসী

• তারক-চিহ্নিত এখার পর্ব্ববিভাগ কচিং দৃষ্ট হয়।

পর্বের দৈর্ঘ্য

দুইটি পর্বাদে বিভাগের রীতি

তিনটি পর্বাদে

বিভাগের রীতি

৮ —

৪ + ৪

পাখী সব : করে রব

৩ + ৩ + ২

রাখাল : গরুর : পাল

বশোর : নগর : ধাম

২ + ২ + ৪

চক্রে : গিট : আঁধারের

৪ + ২ + ২

অভীতর : ভীর : হতে

২ + ৪ + ২ *†

মহা-নিপুকের প্রাণে | কোথা বসে রয়েছে রমণী

(আহ্বান, রবীন্দ্রনাথ)

দেশ হেমান্তব রাখে | যার বেথা স্থান

(বঙ্গমাতা, রবীন্দ্রনাথ)

২ + ৩ + ৩ *†

সাড় : আঁঠো : শতক }

অতি : অল্প : দিনেই }

(আধুনিক, রবীন্দ্রনাথ)

১০ —

গ্রাম : রহ : কুন্দিয়া (কুন্দিবাস)

৩ + ৩ + ৪

ভারত- : ঈশ্বর : শাহাশান

৪ + ৩ + ৩

মহারাজ : বঙ্গল : কারক

সকরণ : করক : আকাশ

৪ + ৪ + ২

অপ্রভরা : আন্দোল : সাজি

২ + ৪ + ৪ *†

রথ : ঢালাইবা : শীতগতি

দিবা : হুয়ে এল : সমাপন

* তারক-চিহ্নিত প্রকার পর্ববিভাগ কচিং দুই হয়।

† এই সব ক্ষেত্রে প্রথম পর্বাদটি বসন্তঃ ছন্দঃপ্রবাহের অন্তর্ভুক্ত।

[২৫ক] বাংলা ছন্দের পর্কাজবিভাগের সঙ্কেতগুলি ভারতীয় সঙ্গীতের তাল-বিভাগের অনুরূপ । মূলতঃ ভারতীয় সঙ্গীতের ও বাংলা প্রভৃতি ভাষার ছন্দের প্রকৃতি এক ; উভয়েরই আদিম ইতিহাস এক । নিম্নে পর্কাজবিভাগগুলির সহিত তাল-বিভাগের সূত্রের ঐক্য দর্শিত হইল :—

পর্কব মাত্রা	পর্কাজবিভাগের রীতি	অনুরূপ তালের নাম
৪ ..	২+২	... চুয়ী বা খেমটা
৫ ...	২+৩, ৩+২	... ঝাপতাল
৬ ...	৩+৩	দাদুয়া, একতারা ইত্যাদি
	২+৪, ৪+২	... রূপক
৭ ...	৩+৪, ৪+৩	.. তেওরা
৮ ...	৪+৪	... কাণ্ডালা ইত্যাদি
	২+৩+৩, ৩+৩+২	... ত্রিগুট তিস্র (দক্ষিণ ভারতীয়)
১০ ...	৪+৪+২, ২+৪+৪	.. সুর ফাফতা

[২৬] পরস্পর সমান বা প্রতিসম পর্কব মধ্যে পর্কাজবিভাগের রীতি একবিধ হওয়ার আবশ্যিকতা নাট ।*

“আনন্দে : মোর | দেবতা : জাগিল | ভাগে : আনন্দ | ভক্ত প্রাণে”

এই চরণটিতে প্রথম তিনটি পর্ক পরস্পর সমান, প্রত্যেক পর্কেই ছয় মাত্রা আছে । কিন্তু পর্কাজবিভাগের রীতি বিভিন্ন । প্রথম পর্কে ৪+২, দ্বিতীয় পর্কে ৩+৩, তৃতীয় পর্কে ২+৪ ।

সেইরূপ,

“সুয়ার : নিভৃত : নিব্ব করে | বসে আছে : বাতায়ন : পরে, | জালায়ে : রেখেছে : দীপখানি ।
চিরন্তন : আশার : উজ্জল”

এই চরণটির প্রতি পর্কেই দশ মাত্রা আছে । কিন্তু পর্কাজবিভাগের রীতি যথাক্রমে ৩+৩+৪, ৪+৪+২, ৩+৩+৪, ৪+৩+৩ ।

* তবে যেখানে পর্কাজবিভাগের একটি সঙ্কেতই বাঃঃবার ব্যবহৃত হয়, এবং সেই সঙ্কেতের অনুযায়ী বিভাগের উপরই কোন বিশেষ ছন্দগুণের প্রভাব নির্ভর করে, সেখানে প্রত্যেক পর্কেই পর্কাজবিভাগ একবিধ করার চেষ্টা করা হয় । স্বরাবাহ-প্রধান ছন্দোঃজে ইহা কখন কখন দেখা যায় । যেখানে প্রাসাংগিক অঙ্কের ব্যবহার থাকে, সেখানেও এরূপ দেখা যায় । (সংঃ ১৩ই অঃ)

[২৭] উচ্চারণের রীতি বজায় রাখিয়া ছন্দের pattern বা আদর্শ অনুসারেই অক্ষরের মাত্রা স্থির হইয়া থাকে ।

পূর্বে বলা হইয়াছে যে, বাংলায় কোন কোন শ্রেণীর অক্ষর আবশ্যক-মত দীর্ঘ হইতে পারে । সাধারণ রীতি এই যে, প্রত্যেক অক্ষরই একমাত্রিক বলিয়া গণ্য হইবে, শুধু শব্দের অন্তস্থ হলন্ত অক্ষর দ্বিমাত্রিক বলিয়া গণ্য হইবে । ছন্দের খাতিবে গোটা শব্দ না ভাঙ্গিয়া উপরে লিখিত নিয়মে পর্কাদ্বিভাগ করিবার জন্য অক্ষরের দীর্ঘীকরণ না হ্রস্বীকরণ করা হইয়া থাকে । এ ক্ষেত্রে স্মরণ রাখিতে হইবে যে, স্বরাঘাতের প্রভাবে যে-কোন হলন্ত অক্ষর হ্রস্ব হইতে পারে । বিভিন্ন গতির অক্ষরের বাবহাও ও সমাবেশ-সম্বন্ধে যে বিধিনিষেধ আছে তাহা স্মরণ রাখিতে হইবে । (সূ ১৫, ১৬, ১৮ ও ২০ দ্রষ্টব্য)

এই উপলক্ষে কোন কোন স্থলে গোটা শব্দকে ভাঙ্গিয়া পর্ক বা পর্কাদ্বিভাগ করা যাইতে পারে, তাহাও স্মরণ রাখিতে হইবে । (সূ: ২১ ও ২২ দ্রষ্টব্য)

পাঠকের কচি-অনুসারে কবিতাপাঠ কালে চরণের অন্ত্য স্বরকে দীর্ঘ করিয়া টানিয়া অন্ত্য পর্কের দৈর্ঘ্য বাড়াইতে পাবা যায় । অবশ্য প্রতিসম পর্কগুলিতে মোট মাত্রা সমান রাখিতে হইবে । *

[২৮] ছন্দোলিপি করিবার সময়ে প্রথমে বুঝিতে হইবে যে, এক একটি চরণ সমমাত্রিক পর্কের সংযোগে, না, বিভিন্ন মাত্রার পর্কের সংযোগে বচিত হইয়াছে । এটি বুঝিয়া প্রথমতঃ পর্কবিভাগ করিতে হইবে । (শব্দের স্বাভাবিক অক্ষর অনুসারে পাঠ করিলেই সাধারণতঃ পর্কবিভাগগুলি অনেক সময়ে ধরা পড়ে ।) তাহার পরে পর্কগুলির কত মাত্রা তাহা বিবেচনা করিতে হইবে । এবং তাহার পরে প্রত্যেক পর্ককে উপযুক্ত পর্কাদ্বে বিভাগ করিতে হইবে । পর্কের ও পর্কাদ্বয়ের মাত্রা হিসাব করিবার সময়ে মাত্রা-বিষয়ক

* যেমন, কেহ কেহ পাঠ করেন—

গগনে গরজে মেঘ | ঘন বরষা '

ভীয়ে একা বনে আছি | নাহি স্তরসা ||

যেখানে অন্ত্য পর্কটি হ্রস্বতর, সেইখানেই এরূপ চলিতে পারে ।

নিয়মগুলি স্বরণ রাখিতে হইবে। দীর্ঘীকরণের আবশ্যক হইলে নিম্নলিখিত তালিকার পৰ্য্যায় অনুসারে করিতে হইবে :—

- | | | |
|---|---|-------------|
| (১) শব্দের অন্তস্থ হলন্ত অক্ষর | } | যৌগিক অক্ষর |
| (২) অন্ত্যস্থ হলন্ত অক্ষর | | |
| (৩) যৌগিক-স্বরাস্ত অক্ষর | | |
| (৪) আহ্বান ও আবেগসূচক এবং অনুকারধ্বনিসূচক অক্ষর | | |
| (৫) লুপ্ত অক্ষরের প্রতিনিধিত্বান্বিত মৌলিক-স্বরাস্ত অক্ষর | | |
| (৬) সংস্কৃত-মতে দীর্ঘ-স্বরাস্ত অক্ষর | | |
| (৭) অন্ত্যস্থ মৌলিক স্বরাস্ত অক্ষর* | | |

[২৮ক] যেখানে পর্বে পর্বে মাত্রার সংখ্যা সমান বা সুনিয়মিত, সেখানেই আবশ্যক-মত অক্ষরের হ্রস্বীকরণ ও দীর্ঘীকরণ চলিতে পারে। যেমন, কোন চব্ধে যদি বরাবরই ৪ মাত্রা, ৬মাত্রা, ৬, ৮ মাত্রার পর্বে ব্যবহৃত হয়, তখন ছন্দের সেই গতি অব্যাহত রাখার জগ্ৰ অক্ষরের আবশ্যক মত হ্রস্বীকরণ বা দীর্ঘীকরণ হয়।

আমাদের ছোট নদী | চলে বাক বাকে
বৈশাখ মাসে তার হাঁট জল থাকে

এখানে প্রতি চরণের প্রথম পর্বে ৮মাত্রা হইবে, ইহা নিশ্চিষ্ট আছে। সুতরাং “বৈ” অক্ষরটিকে দীর্ঘ ধরা হইল।

যেখানে এরূপ সুনিশ্চিষ্ট একটা কপকল্প বা হাঁচ নাহি, সেখানে প্রতি অক্ষরই স্বভাবমাত্রিক হইবে; অর্থাৎ মাত্র শব্দের অন্ত্য হলন্ত অক্ষরকে দীর্ঘ ধরিয়া বাকি সব অক্ষরকে হ্রস্ব ধরিতে হইবে। যেমন,

“এই কান্নালের মাঝে | নিখে এস কেহ | পরিপূর্ণ একটি জীবন”

এই চরণটিতে (সঙ্কেত—৮+৬+ •) সমস্ত অক্ষরই স্বভাবমাত্রিক হইবে।

* এই ছন্দীয় অক্ষরের দীর্ঘীকরণ বহুদূর সম্ভব এড়াইয়া চলিতে হইবে। কারণ, সেজন্য করিলে বাংলা উচ্চারণপদ্ধতি লঙ্ঘন করিতে হয়। তত্ৰাচ হ্রস্বকে বজায় রাখিবার জন্য সাধারণ উচ্চারণপদ্ধতির ব্যতিক্রমও আবশ্যক হইলে করিতে হইবে।

অমিত্রাকর ও অন্ত্যন্ত অমিত্রাকর ছন্দেও যেখানে অনেক দিক্ দিয়া একটা অনিচ্ছিততা থাকে সেখানেও সব অক্ষর স্বভাবমাত্রিক হইবে।

[২৯] পর্ক আরম্ভ হইবার পূর্বে অনেক সময়ে hyper-metric বা ছন্দের অতিরিক্ত একটি বা দুইটি শব্দের প্রয়োগ দেখা যায়। ইহানিকে ছন্দের হিসাব হইতে বাদ দিতে হয়।

যথা,

মোর—হার-হেঁড়া মনি | মেরনি কুড়ারে

রথের চাকার | গেছে সে গুঁড়ারে

। চাকার চিহ্ন | যেরব সমুখে | পড়ে আছে গুধু | অঁকা

আমি—কি মিলাম করে | জানে না সে কেউ | ধুলায় রহিল | চাকা

এখানে মূল পর্ক ৬ মাত্রার। ‘মোর’ ‘আমি’ এই দুটি শব্দ চন্দ্রাবন্ধের অতিরিক্ত।

[৩০] ছন্দোলিপিকরণের (scanningg-এর) দুই-একটি উদাহরণ নিম্নে দেওয়া হইল—

এই কলিকাতা—কালিকাক্ষত্র, কাহিনী ইহার সবার স্রুত,

বিকু-চক্র ঘুরেছে হেথায়, মাহেশের পদধুলে এ পূত।

(বাগত, মতেন্দ্র বসু)

এই দুইটি পংক্তি পড়িলে বা অস্থগ করিলেই প্রতীত হইবে যে, প্রত্যেক পংক্তির মাঝখানে একটি যতি বা পর্কবিভাগ আছে।

এই কলিকাতা—কালিকাক্ষত্র, | কাহিনী ইহার সবার স্রুত,

বিকু-চক্র ঘুরেছে হেথায়, | মাহেশের পদধুলে এ পূত।

দেখা যাইতেছে, উপরের চাবিটি বিভাগে যথাক্রমে ১০, ২, ২, ১০ করিয়া অক্ষর আছে। কিন্তু ইহাতে খাসাঘাতের প্রাবল্য নাই এবং খাসাঘাত-প্রধান ছন্দের রীতি অনুসারে চারি অক্ষর লইয়া পর্কবিভাগ করিতে গেলে অস্বাভাবিক ভাবে শব্দ ভাঙিতে হয় এবং পড়া অসম্ভব হয়। সুতরাং সাধারণ রীতি অনুসারে অন্ততঃ শব্দের অন্তস্থ হলন্ত অক্ষরগুলিকে দীর্ঘ ধরিতে হইবে। তাহা হইলে বিভাগগুলিতে ১০, ১১, ২, ১১ মাত্রা করিয়া পড়ে। কিন্তু ১১মাত্রার পর্ক হয় না, বিশেষতঃ এখানে ধ্বনির চাল মাঝারি বকমের। সুতরাং ৫ বা ৬ মাত্রার পর্ক লইয়া সম্ভবতঃ গঠিত, এবং উপরের প্রত্যেকটি বিভাগ সম্ভবতঃ

দুইটি পর্কের সমষ্টি। এইভাবে দেখিলে নিম্নলিখিতভাবে পর্কবিভাগ করা যায়—

এই কলিকাতা— | কালিকাক্ষেত্র, | কাহিনী ইহার | সবার ঞ্জত,
বিষ্ণু-চক্র | ঘুরেছে হেখার, | মহেশের পদ- | ধূল এ পুত

মাত্রার হিসাব এবং পর্কাক্ষের বিভাগ ঠিক করিতে গেলে প্রত্যেক বৌগিক অক্ষরকে দীর্ঘ করিলেই চলে।* সুতরাং ছন্দোলিপি এইরূপ হইবে—

এই : কলিকাতা— | কালিকা- : ক্ষেত্র | কাহিনী : ইহার | সবার : ঞ্জত ||
= (২+৪) + (০+৩) + (৩+৩) + (৩+২)

বিষ্ণু : চক্র | ঘুরেছে : হেখার, | মহেশের : পদ- | ধূল এ : পুত
= (৩+৩) + (৩+৩) + (৪+২) + (৩+২)

আর-একটি উদাহরণ লওয়া যাক।

নীল-সিন্ধুজল-ধৌত-চরণ-ভল
অনিল-বিকল্পিত-শ্রামল-অঞ্চল,
অধর-চুখিত-ভাল-হিমাচল
গুজ-ভুবার-কিরীটিনী।

সহজেই প্রতীত হইবে যে, এখানে প্রথম তিন পংক্তির পর্কবিভাগ হইবে এইরূপ—

নীল-সিন্ধু-জল- | ধৌত-চরণ-ভল
অনিল-বিকল্পিত | -শ্রামল-অঞ্চল,
অধর-চুখিত- | ভাল-হিমাচল

শেষের পংক্তি সম্বন্ধে সন্দেহ হইতে পারে। মূল পর্কের মাত্রা স্থির না করিলে উহার বিভাগ স্থির করা কঠিন।

এই কয়টি পংক্তি যে খাসাঘাত-প্রধান ছন্দে লিখিত নয়, তাহা স্পষ্ট বুঝা যায়। সুতরাং এই কয়েকটি পর্কে অন্ততঃ ৬, ৭, ৭, ৬, ৬, ৬ মাত্রা আছে। কিন্তু সময়াত্মিক পর্কে এ কবিতাটি যখন লিখিত হইয়াছে, তখন প্রত্যেক পর্কে অন্ততঃ ৭ মাত্রা আছে ধরিতে হইবে। ৭ মাত্রা করিয়া ধরিলে অবশ্য ২য় ও ৩য় পংক্তিতে পর্কানুবিভাগের তত অনুবিধা হয় না, কিন্তু প্রথম পংক্তিতে হয়। প্রথম পর্কটিকে ৭ মাত্রা করিতে গেলে, রীতি অনুযায়ী ‘সিন্’ অক্ষরটিকে দীর্ঘ

* অনেক সময়ে চরণের শেষ পর্কটি অপেক্ষাকৃত ব্রহ্ম হয়।

ধরিতে হইবে। প্রথম পর্কে তাহা হইলে পর্কবিভাগ হয় ‘নীল-সিন্...ধু-জল’। দ্বিতীয় পর্কে বিভাগ হয় ‘ধৌত চর...ণ তল’ বা ‘ধৌত চ... রণ তল’। এরূপ বিভাগ বাংলা ছন্দের ও উচ্চারণের রীতির বিরোধী। সুতরাং পর্কগুলিকে ৮ মাত্রার ধরিলে চলে কি না, দেখিতে হইবে। বিশেষতঃ, যখন ৮ মাত্রার পর্কই গন্তীর ভাবের কবিতার উপযোগী।

ছন্দে নিয়ম অনুসারে দীর্ঘীকরণ করিলে মাত্রার পর্কে সহজেই ছন্দো-লিপি করা যায়—

নীল : -সিন্ধু : -জল ধৌত : চরণ : -তল	= (৩+৩+২) + (৩+৩+২)
অনি-বি : বস্পিত জামল : অঞ্চল	= (৪+৪) + (৪+৪)
অশ্বা : -চুষ্টিত ভাণ : হিমা চন	= (৪+৪) + (৩+৩+২)
ভ্র : -ভুবার : -কিরী টিনী।	= (৩+৩+২) + ২

অথবা

ভ্র : -ভুবার : -কিরীটিনী	= (৩+৩+৪)
--------------------------	-----------

এইরূপ হিসাব করিয়াই নিম্নলিখিত পদ্যাংশগুলির ছন্দোলিপি করিতে হইয়াছে—

সজ্জা : গগনে | নি বড় : কালিয়া | অরণ্য : খেলিছে : নিশি।

ভীত-দমনা | পৃথিবী : ছেরিছে | ঘোর অন্ধ : কারে : মিশি॥

(ছায়াশরী. হেমচন্দ্র)

“জয় : রাণা | রাম : সিংহর | জয়”

মেত্রি : পতি | উর্দ্ধ : স্বরে | ধর

কনের : বন্ধ | কেপে : উঠে | ডরে,

দ্রুতি : চক্ষু | ছল : ছল | করে,

বর : ব্যাভ্রী | ইকে : সম | স্বরে

“জয় : রাণা | রাম : সিংহর | জয়”।

(কথা ও কাহিনী, রবীন্দ্রনাথ)

সর্বশেষ এইরূপে পদ্য ও পদ্যাক্ষরগঠনের রীতি স্মরণ রাখিয়া মাত্রাবিচার করিতে হইবে। কোনরূপ বাঁধা নিয়ম অনুসারে অক্ষরের মাত্রা পূর্বনির্দিষ্ট থাকে না,—বাংলা ছন্দের এই স্বাভূত লক্ষণ ভুলিলে চলিবে না।

(ছন্দোলাপির অন্ত্যন্ত উদাহরণ পরে দেওয়া হইয়াছে।)

চরণের লয়

[৩১] পূর্বে (১৪শ সূত্রে) এক একটি অক্ষরের গতির কথা বলা হইয়াছে। বাংলা ছন্দে বিভিন্ন গতির অক্ষরের সমাবেশ একই চরণে হয়, তাহাও দেখান হইয়াছে। সুতরাং বাংলা কবিতার উচ্চারণের গতির পবিবর্তন প্রায় সর্বদাই করিতে হয়।

কিন্তু এই পরিবর্তন একেবারে যদৃচ্ছ নহে। ইহাব সম্পর্কেও বিধিনিষেধ আছে। যেমন,

আকাশ বজ্র | ঘোর পরিহাসে | হাসিল অট | হাস্ত

এই চরণটির ঈষৎ পরিবর্তন কবিয়া

আকাশে বজ্র | নিষ্ঠুর বিক্রমে | হাসিল অট | হাস্ত

লেখা চলিবে না।

কারণ, প্রত্যেক অক্ষরের গতি ছাড়া, প্রত্যেক চরণের একটা বিশিষ্ট লয় আছে। সেই লয় অনুসারে চরণে বিভিন্ন শ্রেণীর অক্ষরের গ্রহণ বা বর্জন করা হইয়া থাকে। উক্ত চরণটির সাধারণ লয়েব বিরোধী হইবে বলিয়া ঐ চরণটিতে গুরু অক্ষরের ব্যবহার চলিবে না।

চরণের লয় তিন প্রকার—**ক্রান্ত**, **ধীর** ও **বিলম্বিত**। বাক্তদ্বীকে ইহার যে-কোন একটিতে বাঁধিয়া আমরা কবিতা পাঠ করিয়া থাকি।

ক্রান্ত লয়ের চরণে অতিক্রান্ত অক্ষর একাধিক ব্যবহৃত হয়। অন্ত্যন্ত অক্ষর সাধারণতঃ লঘু হয়। যেমন,

(অ) কান্দে শোভে | তরলতা | সকল দেশের | চাইতে স্তামল

তবে মাত্রাপদ্ধতির নিয়ম বজায় রাখিয়া অন্ত্যন্ত শ্রেণীর অক্ষরও কচিং ব্যবহৃত হইতে পারে। যেমন,

(অ) এক কণ্ঠে | না খেয়ে | বাগের বাড়ী | যান

ধীর লয়ের চরণে সাধারণতঃ লঘু ও গুরু, অর্থাৎ স্বভাবমাত্রিক অক্ষর ব্যবহৃত হয়। যেমন,

(ই) ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
 হে নিতুঙ্ক গিরিরাজ | অত্রভেদী তোমার সঙ্গাত
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
 তরঙ্গিণী চলিয়াছে | অহুঃশত উদাত্ত স্বরিত

মাত্রাপদ্ধতিব নিয়ম বজায় রাখিয়া বিলম্বিত অক্ষরও কদাচ ব্যবহৃত হইতে পারে।

(ঈ) ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
 সন্ধ্যা গগনে | নিবিড় কালিমা | অরোঁ খেলাছ নিশি
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
 ভীত বদন। | পৃথিবী হেবিছে | ঘোর অন্ধকারে মিশি

বিলম্বিত লয়ের চরণে লঘু ও বিলম্বিত (ধীর-বিলম্বিত এক অতি-বিলম্বিত) অক্ষর ব্যবহৃত হয়। অতিদ্রুত ও ধীরদ্রুত (গুরু) অক্ষর বিলম্বিত লয়েব চরণে চলে না।

(উ) ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
 গুরু গজ্জনে | নীল অরণা | শিহরে
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
 উত্তমা কলাপী | কে-ল-ল-ব | শিহাব
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
 নিখিল-চিত্ত- | ১০০
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
 যন গো বে | আসি ছ ২৩ | বঃবা।

(ঊ) ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
 সন্ন্যাসী বব | চমকি ভাগল,
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
 স্বপ্ন জ ডরা | পলকে ভাঙিল,
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
 রূঢ় দীপের | আলোক লাগিল | ক্ষম-হৃদয় | চক্রে

(ঋ) ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
 চন্দন : তরু যব | দৌরভ : ছোড়ব | সসধর : বাবিধব | আ : গি

(ৠ) ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
 শ্রাম বিটপি ঘন | তট বি-দ্রা-বনি | ধূসর তরঙ্গ | ভজে

(এ) ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
 বহিছ : জননি : এ | ভারত : বর্ষে | কত শত : যুগ যুগ | বা : হি

এতৎসম্পর্কে অগ্গাণ্য আলোচনা 'ছন্দের রীতি' এবং 'বাংলা ছন্দের লয় ও ছেগী' নামক দুইটি অধ্যায়ে করা হইয়াছে।

ছন্দের সৌম্য

[৩২] বাংলা ছন্দের সৌন্দর্যের জন্য পরিমিত মাত্রার পর্কের বোঝনা ছাড়া আরও কয়েকটি বিষয়ে অবহিত হওয়া দরকার। বাংলা উচ্চারণের পদ্ধতিতে অক্ষরের মাত্রা সুনির্দিষ্ট নহে; হলন্ত অক্ষরের, কখন কখন স্বরান্ত অক্ষরেরও, ইচ্ছামত হ্রস্বীকরণ ও দীর্ঘীকরণ করা হইয়া থাকে। লবু অক্ষর ছাড়া অন্যান্য অক্ষরের অর্থাৎ গুরু এবং প্রভাবমাত্রিক অক্ষরের উচ্চারণের জন্য বাগ্মন্ত্রের বিশেষ প্রয়াস ও ক্রিয়া আবশ্যক হয়। সুতরাং ইহাদের ব্যবহারের সময়ে ছন্দের সৌম্য সম্পর্কে বিশেষ কয়েকটি রীতির অনুসরণ করিতে হয়। পর্কাজে ও পর্কে কি ভাবে মাত্রা স্থির হয় তাহা পূর্বে আলোচনা করা হইয়াছে। কিন্তু পরিমিত মাত্রা থাকিলেও সময়ে সময়ে পর্কে বা পর্কাজে সৌম্যের অভাব ঘটিতে পারে। এই সম্পর্কে কয়েকটি বীতি আছে।

অতিবিলম্বিত ও অতিক্রান্ত অক্ষরের ব্যবহারে সৌম্যেব কথা ২০শ ও ১৬শ সূত্রে আলোচনা করা হইয়াছে।

বিলম্বিত অক্ষর একই পর্কাজে একাধিক ব্যবহার না হওয়াই বাঞ্ছনীয়। ‘ব্রহ্মর্ষি’ ‘পর্জন্ত’ প্রভৃতি শব্দ ৫ মাত্রার ধরিয়া পড়িলে ছন্দঃপতন না হোক, একটু অস্বাভাবিক বোধ হয়।

গুরু অক্ষরের সৌম্য

[৩২ক] গুরু অক্ষরেব বহুল ব্যবহার বাংলা ছন্দে চলে, কিন্তু তাহাদের সৌম্য সঙ্কে বিশেষ সাবধান হওয়া দরকার। এই কারণেই গুরু অক্ষরের ব্যবহারের জগৎ কখনও ছন্দঃশ্রুতিকটু, আবার কখনও অত্যন্ত মনোজ্ঞ ও উপাদেয় হয়। নিম্নোক্ত চরণগুলিতে যে সৌম্য রক্ষা হয় নাই, তাহা বেশ বুঝা যায়।

ডগমগ তনু | রসের ভায়ে

ভাবত হীরাবে | জিজ্ঞাসা করে

(ভারতচন্দ্র)

বীর শিশু | সাহসে ব্রিয়া

উপবৃত্ত | সমর ব্রিয়া

(রঙ্গলাল)

ব্রজাঙ্গনে | দয়া করি

লয়ে চল | যথা হরি

(যমুন্দন)

কয়েকটি উপায়ে গুরু অক্ষরের ব্যবহারে সৌম্য রক্ষা হইতে পারে :—

(ক) গুরু অক্ষরের সন্নিধানে হলন্ত দীর্ঘ অক্ষর যোজনা করিলে সৌম্য রক্ষা হয়। যথা—

আজিকার কোন কুল | বিহঙ্গের কোন গান | আজিকার কোন রক্তাগ

এখানে দ্বিতীয় পর্বে ‘হঙ’ ও ‘গেব্’, এবং তৃতীয় পর্বে ‘রক্ত’ ও ‘রাগ’ পরস্পরের সন্নিধানে থাকায় সৌম্য রক্ষিত হইতেছে।

(খ) প্রতিসম বা সন্নিহিত পর্ব্বাঙ্গে বা পর্বে সমসংখ্যক গুরু অক্ষর যোজনা করিলে সৌম্য রক্ষা হয়।

যদি চরণে গুরু অক্ষরের সংখ্যাই বেশী হয়, তবে প্রতিসম পর্ব্বাঙ্গে বা পর্বে সমসংখ্যক লঘু অক্ষর যোজনা করিলে সৌম্য রক্ষা হয়। যথা—

প্রভু বুদ্ধ লাগি | আমি ভিক্ষা মাগি

ওগো পুরবাসী | কে রবেছ জাগি

অনাথ পিওদ | কহিলা অশ্বদ- | নিনাদে

জয় ভগবান | সর্ব : শক্তিমান | জয় ভয় : ভবপতি

হৃদাঃ : পাণ্ডিত্য : পূর্ণ | হঃসাধ্য : সিদ্ধান্ত

যেখানে পরস্পর সন্নিহিত দুইটি পর্ব্বের মধ্যে মাত্রার বৈষম্য আছে, সেখানে এই রীতির ব্যতিক্রম করলেও সৌম্য রক্ষা হয়।

সন্ধ্যা রক্ত রাগ সম | তল্লাতলে হয় হোক লীন

স্পর্শ করে লালসার | উদ্দীপ্ত নিঃশ্বাস

কিন্তু একপ ব্যতিক্রম সর্বদা হয় না।

নিবৃঞ্জে ফুটাবে ভোলো | নবকুল রাজি

নহ মাথা, নহ কন্ঠা | নহ বধু, হৃন্দরী রূপসী

যেখানে ব্যতিক্রম হয়, সেখানেও গুরু অক্ষরের যোজনা সাধারণতঃ মাত্রার অনুপাতেই করা হয়।

কিন্তু বিধাধরা রমা । অশ্রু-শিশি-তলে

জীর্ণ পুষ্পল যথা । ধ্বংস ভাং করি চতুর্দিকে

(গ) কোন বিশিষ্ট ভাবের ব্যঞ্জনার জন্য সন্নিহিত প্রতिसম পর্বে গুরু অক্ষরের প্রয়োগে সৌম্যের রীতির ব্যভিচার করা যাইতে পারে।

অনুবাগে সিন্ধু করি । পারিষ না পাঠাইতে । তোমাদের করে

আজি হ'তে শতবৎ পরে

এখানে প্রথম ও দ্বিতীয় পর্বের মাত্রা সমান, কিন্তু গুরু অক্ষরের ব্যবহারে সৌম্য নাই মনে হইবে। কিন্তু ভাবের দিকে লক্ষ্য রাখিলে ছন্দের স্ববক্রমণঃ নামিয়া আসা প্রকার। সেইজন্য দ্বিতীয় পর্বকে প্রথম পর্বের চেষ্টে নবম স্থরে বাধা হইয়াছে।

চরণ (Verse)

[৩৩] পর্ব অপেক্ষা বৃহত্তর ছন্দোবিভাগের নাম চরণ (Verse)। সাধাবশতঃ প্রত্যেকটি চরণ এক একটি ভিন্ন পংক্তিতে (line) লিখিত হয়, কিন্তু তাই বলিয়া পংক্তি ও চরণ সর্বদা ঠিক এক নহে। অনেক সময় অন্তপ্রাসেব অবস্থান নির্দেশ করিবার জন্ত পংক্তিব এক চরণকে নানাভাবে পংক্তিতে সাজান হয়। যেমন সাধারণ ত্রিপদী ছন্দে এক একটি চরণকে দুই পংক্তিতে লেখা হয়, কিন্তু ঐ দুই পংক্তি হাসলে একই চরণের অংশ। 'বলাকা'র ছন্দেও অনেক সময়ে এক চরণকে ভাঙ্গিয়া দুই পংক্তিতে লেখা হইয়াছে। সে ক্ষেত্রে পংক্তির শেষে উপচ্ছেদ ও অখ্যাতপ্রাস আছে, কিন্তু পূর্ণঘটি নাই (স্বঃ ৪৩, ৪৪ ব্রঃ)।

[৩৪] প্রত্যেক চরণের মধ্যে কয়েকটি পর্ব এবং শেষে পূর্ণঘটি থাকে। চরণের গঠনপ্রণালী হইতেই ছন্দের আঁশ বা পরিপাটী (pattern) সম্পূর্ণভাবে প্রকটিত হয়।

[৩৪ক] প্রত্যেক চরণে সাধাবশতঃ দুইটি, তিনটি বা চারটি করিয়া পর্ব থাকে। কখন কখন অর্ধ পূর্ণ কিংবা এক পর্বের চরণও দেখা যায়। কিন্তু সে

রকম চরণ প্রায়শঃ বৃহত্তর চরণের সহযোগে কোন বিশেষ ছাঁচেব স্তবকের গঠনেই ব্যবহৃত হয়। পাঁচ পর্কের চবণও কখন কখন দেখা যায়, কিন্তু সে রকম চরণ বাংলায় খুব শ্রুতিমধুর হয় না।

[৩৫] দ্বিপর্কিক চরণই বাংলায় সর্বাপেক্ষা বেশী দেখা যায়। অনেক সময়েই, বিশেষতঃ যেখানে অপেক্ষাকৃত দীর্ঘ (অর্থাৎ ৮ বা ১০ মাত্রার) পর্কের ব্যবহার আছে সেইসব স্থলে, দ্বিপর্কিক চরণের দুইটি পর্ক অসমান হয়। প্রায়ই শেষ পর্কটি ছোট হইতে দেখা যায়, কখনও আবার শেষটি বড় হয়। প্রথম প্রকারের চবণকে অপূর্ণপদী (catalectic) এবং দ্বিতীয় প্রকারের চরণকে অতিপূর্ণপদী (hyper-catalectic) বলা যায়।

ত্রিপর্কিক চরণেরও যথেষ্ট ব্যবহার আছে। প্রাচীন ছন্দে ত্রিপর্কিক ছন্দ মাত্রেরই প্রথম দুইটি পর্ক সমান ও তৃতীয়টি দীর্ঘতর হইত। লঘু ত্রিপদীর সূত্র ছিল ৬+৬+৮ এবং দীর্ঘ ত্রিপদীর সূত্র ছিল ৮+৮+১০। বর্তমান যুগে কিন্তু নানা ধরণেব ত্রিপর্কিক চবণ দেখা যায়। ৮+৮+৬, ৮+১০+৬, ৭+৭+৭, ৮+৬+৬, ৮+১০+১০ ইত্যাদি সূত্রে ত্রিপর্কিক চবণের ব্যবহার দেখা যায়।

চতুর্পর্কিক চরণে সাধারণতঃ, হয়, চারটি পর্কই সমান, না-হয়, প্রথম তিনটি পরস্পর সমান এবং চতুর্থটি হ্রস্ব হয়। অত্র ধরণেব চতুর্পর্কিক চরণও দেখা যায়; কিন্তু তাহাতে পয়ষাৎক্রমে একটি হ্রস্ব 'ও' একটি দীর্ঘ পর্ক থাকে, কিংবা মাকের পর্ক দুইটি পর পর সমান এবং প্রাক্তন পর্ক দুইটিও হ্রস্বতব বা দীর্ঘতব ও পরস্পর সমান হয়।

('চবণ ও স্তবক' শীর্ষক অধ্যায় দ্রষ্টব্য ।)

স্তবক (Stanza)

[৩৬] সুশৃঙ্খল রীতিতে পরস্পর সংশ্লিষ্ট চরণপর্যায়েব নাম স্তবক। অনেক সময়েই মিল বা অন্ত্যানুপ্রাসেব দ্বারা এই সংশ্লেষ স্পষ্ট হয়।

পরস্পর সমান দুই চরণের মিত্রাক্ষর স্তবকের ব্যবহারই বাংলায় অধিক। পয়াব, ত্রিপদী ইত্যাদি বেশীভাগ প্রচলিত ছন্দই এই জাতীয়। ১০ম সূত্রে উদ্ধৃত প্রথম দৃষ্টান্ত পদ্যাবের ও দ্বিতীয় দৃষ্টান্ত লঘু ত্রিপদীর উদাহরণ। আধুনিক যুগে ৩, ৪, ৫, ৬, ৮ চরণের স্তবক অনেক সময়ে দেখা যায়। স্তবকে অন্ত্যানুপ্রাসের ব্যবহারেও বর্তমান যুগে বহু বিচিত্র কৌশল দেখা যায়।

পূর্বে স্তবকের অন্তর্গত সব কয়টি চরণই সমান হইত এবং এক ধরণের পর্কেই ব্যবহৃত হইত। আধুনিক যুগে অনেক সময়ে দেখা যায় যে, স্তবকে একই মাত্রার পর্ক ব্যবহৃত হইতেছে; কিন্তু প্রতি চরণের পর্কের সংখ্যা বা চরণের দৈর্ঘ্য এক নয়। আবার কখন কখন দেখা যায় যে, চরণের দৈর্ঘ্য সমান আছে; কিন্তু বিভিন্ন মাত্রার পর্ক ব্যবহৃত হইতেছে।

('চরণ ও স্তবক' শীর্ষক অধ্যায় দ্রষ্টব্য)।

মিল বা মিত্রাক্ষর (Rime)

[৩৭] একই ধ্বনি পুনঃপুনঃ প্রতিগোচর হইলে তাহার ঝঙ্কার মনে বিশেষ এক প্রকাব আন্দোলন উৎপাদন করে। এইরূপ একধ্বনিযুক্ত অক্ষরযুগলকে মিত্রাক্ষর বলা যায়। নিয়মিতভাবে একই ধ্বনিব পুনরাবৃত্তি হইলে, ছন্দ প্রতিমধুব তয়, এবং ইহাব দ্বারা ছন্দেব ঐক্যসূত্রও নিদ্রিষ্ট হইতে পাবে।

বাংলায় স্তবকের এক চরণেব শেষে যে ধ্বনি থাকে, স্তবকের অগ্র চরণের শেষে তাহাব পুনরাবৃত্তি হওয়া একটি সনাতন প্রথা। ইহার এক নাম মিল বা অন্ত্যানুপ্রাস (Rime)। পূর্বে বাংলা পণ্ডে সর্বদাই অন্ত্যানুপ্রাস ব্যবহৃত হইত, বর্তমান কালে ইহার ব্যবহার অপেক্ষাকৃত কম।

অন্ত্যানুপ্রাস যে মাত্র চরণের শেষেই থাকে, তাহা নহে; অনেক সময়ে চরণের অন্তর্গত পর্কেব শেষেও অন্ত্যানুপ্রাস দেখা যায়। সাধারণ ত্রিপদীতে প্রথম ও দ্বিতীয় পর্কের শেষ অক্ষবে মিল দেখা যায়। চরণের ভিতরের অন্ত্যানুপ্রাস ছেদেব অবস্থান নির্দেশ কবে। ববীন্দ্রনাথ বহু বিচিত্র কৌশলে তাহার কাব্যে অন্ত্যানুপ্রাস ব্যবহার করিয়াছেন। 'বলাকা'র ছন্দে অনেক সময়ে অন্ত্যানুপ্রাস মাত্র ছেদের অবস্থানই নির্দেশ করিয়াছে (স্ত: ৩৩, ৪৩, ৪৪ দ্রষ্টব্য)।

[৩৮] মিহ্রাক্ষরধ্বনি উৎপাদনের জগু (১) হলন্ত অক্ষর হইলে, শেষ ব্যঞ্জন ও তাহার পূর্ববর্তী স্বব এক হওয়া দরকার, এবং (২) স্ববান্ত অক্ষর হইলে; অন্ত্য ও উপান্ত স্বর ও অন্ত্যস্বরের পূর্ববর্তী ব্যঞ্জন এক হওয়া দরকার। এইখানে স্বরর রাখিতে হইবে, বাংলা ছন্দেব রীতিতে অন্নপ্রাণ ও মহাপ্রাণ ব্যঞ্জনের ধ্বনি একই বলিয়া বিবেচিত হয়। এইজগু 'শিখ্' ও 'নির্ভীক', 'জ্ঞেগে' ও 'মেঘে', 'বাজে' ও 'সাঁঝে' পরস্পর মিহ্রাক্ষর।

অমিত্রাক্ষর ছন্দ*

[৩৯] মাইকেল মধুসূদন দত্ত প্রথম বাংলা ভাষায় ইংরেজীর অনুসরণে blank verse লেখেন। ইংরেজীর অনুসরণে ইহার নাম দেওয়া হইয়াছে অমিত্রাক্ষর; কারণ, তিনি এই নূতন ছন্দে প্রতি জোড়া চরণের শেষে মিত্রাক্ষর ব্যবহারের প্রথা উঠাইয়া দিয়াছিলেন। কিন্তু অমিত্রাক্ষর নামটি সর্বতোভাবে উপযুক্ত হয় নাই; কারণ, চরণের শেষে মিল থাকা বা না-থাকা ইহার প্রধান লক্ষণ নহে। মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর ছন্দের চরণের শেষে যদি মিল থাকিত, তাহা হইলেও ইহা সাধারণ মিত্রাক্ষর হইতে ভিন্ন থাকিত। আবার পয়ার প্রভৃতি ছন্দের মিল যদি উঠাইয়া দেওয়া যায়, তাহা হইলেও মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর ছন্দ হইবে না। দৃষ্টান্ত হিসাবে হেমচন্দ্রের ‘বৃহৎসংহার’ কাব্য হইতে একটি শ্লোক উদ্ধৃত করা হইল।

বসিষা পাতাল পুবে | *শুক দেবগণ,—||**

নিমুক্ত, বিমর্ষ ভাব | *চিস্তিত আকুল, ||**

নিবিড়-ধূম্রাক যোর | *পুৰী সে পাতাল, ||**

নিবিড় মেঘ উষনে | *যথা অমানিশি ||**

তবে প্রচলিত নাম বালিষা ‘অমিত্রাক্ষর’ কথার দ্বারাই আমরা ‘মেঘনাদবধের’ ছন্দকে নির্দেশ করিতে পারি।

মধুসূদনের অমিত্রাক্ষরের প্রধান লক্ষণ—এই ছন্দে অর্থবিভাগ ও ছন্দোবিভাগ পরস্পর মিলিয়া যায় না, অর্থাৎ যতি ছন্দের অনুগামী হয় না। সাধারণতঃ পদে দেখা যায় যে, যেখানে ছন্দ, সেখানেই যতি পড়ে। মাঝে মাঝে অবশ্য দেখা যায় যে, উপচ্ছেদ বা অর্ধযতি ঠিক মেলে না; কিন্তু সাধারণ ছন্দে পূর্ণচ্ছেদ ও পূর্ণযতি মিলিয়া যাইবেই। এক একটি চরণ এক একটি সম্পূর্ণ অর্থবিভাগ। ছন্দের আদর্শ অনুসারে পরিমিত মাত্রার পর যতি পড়ে। স্তত্রাৎ বলা যাইতে পারে যে, সাধারণ ছন্দে পরিমিত মাত্রার অক্ষরের পর ছন্দ পড়ে; কিন্তু মধুসূদনের অমিত্রাক্ষর এবং আরও অনেক আধুনিক ছন্দোবন্ধে কয় মাত্রার পর ছন্দ পড়িবে, তাহা নির্দিষ্ট নাই, আবেগের তীব্রতা অনুসারে তাহা শীঘ্র বা

* এই প্রসঙ্গে সংশ্লিষ্ট একটি প্রবন্ধ—Miltonic Blank Verse in Bengali (The Calcutta Review, Nov. 1958) পাঠকেরা পড়িতে পারেন।

বিলম্বে পড়ে। এই সমস্ত নূতন ধরণের ছন্দকে অমিতাক্ষর ও সাধারণ ছন্দকে মিতাক্ষর বলা যাইতে পারে।

পূর্বেদ্বিত ১০ম স্তরের অন্তর্গত পঞ্চম দৃষ্টান্তটি মধুসূদনের অমিতাক্ষরের উদাহরণ। যতিব অবস্থানের দিক্ দিয়া তাহার অমিতাক্ষর পয়ারের অনুরূপ; অর্থাৎ ১৪ মাত্রার প্রতি চরণের শেষে পূর্ণযতি এবং চরণের প্রথম ৮ মাত্রার পর অর্দ্ধযতি আছে। কিন্তু প্রায়ই পর্কের মধ্যে কোন পর্কাজের পর ছেদ আছে। এক একটি চরণ লইয়া অর্থবিভাগ সম্পূর্ণ হয় না, এক চরণের সহিত অপর চরণের কোন অংশ মিলাইয়া অথবা এক চরণের কোন ভগ্নাংশ লইয়া এক একটি অর্থবিভাগ হয়। পূর্ণচ্ছেদ ও উপচ্ছেদ বসাইবার বৈচিত্র্যের দরুণ তাহার ছন্দ অর্থবিভাগের দিক্ দিয়া বিচিত্রভাবে বিভক্ত হইয়া থাকে। সুতরাং মধুসূদনের অমিতাক্ষর এক প্রকাব অমিতাক্ষর ছন্দ।

[৪০] মধুসূদন ছাড়া আরও অনেকে অমিতাক্ষর ছন্দ বচনা করিয়াছিলেন। তাঁহাদের মধ্যে কেহ কেহ আবার অমিতাক্ষরে কিছু কিছু নতুনত্ব দেখাইয়াছেন। নবীনচন্দ্র সেন মাঝে মাঝে অল্প এক প্রকাব রীতিতে অমিতাক্ষর ছন্দ রচনা করিতেন। তিনি পর্কের মধ্যে পূর্ণচ্ছেদ বসাইতেন না, কিন্তু বৈথানে অর্দ্ধযতির অবস্থান, সেখানে পূর্ণচ্ছেদ দিতেন—

দুব হোক ইতিহাস। | ** দেখ একবার ||

মানবরূপ রাজা। | ** দেখ নিরন্তর ||

বহিতেছে কি ঝটিকা। | **

(ক) রবীন্দ্রনাথ অল্প এক প্রকাব অমিতাক্ষর ছন্দ রচনা করিয়াছেন। এখানেও প্রতি পংক্তিতে পয়ারের ছায়া চোদ মাত্রা আছে। কিন্তু পংক্তিব অভ্যন্তরে কখনও পূর্ণচ্ছেদ, কখনও উপচ্ছেদ বসাইতেন, এবং ছেদের সংখ্যা কখন কখন একাধিক হইত। পংক্তির শেষে পূর্ণযতির সহিত উপচ্ছেদ বা পূর্ণচ্ছেদ বসাইতেন। কিন্তু পংক্তির অভ্যন্তরে ছেদ কখনই তিন, পাঁচ প্রভৃতি বিজোড় সংখ্যার মাত্রার পর বসাইতেন না। যেমন—

এ কি মুক্তি। ** | এ কি পরিত্রাণ। ** | কি আনন্দ * ||

হৃদয় মাঝারে। ** | অবলার ক্ষীণ বাহ * ||

কি প্রচণ্ড সূখ হতে * | রেখেছিল যোরে * ||

বাধিয়া বিশ্ব মাঝে। ** | উদ্দাম হৃদয় * ||

অপ্রশস্ত অন্ধকার * | গভীরতা খুঁজে * ||

ক্রোধগত বেতেছিল * | রসাতল পানে। ** ||

এই জাতীয় ছন্দ Keatsর Hyperion কাব্যে ব্যবহৃত হইয়াছে। যেমন—

Deep in the shady sadness of a vale
Far sunken from the healthy breath of morn,
Far from the fiery noon, and eve's one star
Sat gray-haired Saturn, quiet as a stone,
Still as the silence round about his lair.

রবীন্দ্রনাথের অমিতাক্ষর ছন্দ যে Keatsর দ্বারা প্রভাবিত হইয়াছিল সে বিষয়ে সন্দেহ নাই।

[৪১] রবীন্দ্রনাথ আর-এক প্রকারের অভিনব অমিতাক্ষরে বহু কবিতা রচনা করিয়াছেন। এ রকম অমিতাক্ষর ছন্দে প্রতি চরণের দৈর্ঘ্য সমান, কিন্তু ঠিক একই প্রকারের পর্ক সর্বদা ব্যবহৃত হয় না, ইচ্ছামত বিভিন্ন প্রকারের পর্কের সমাবেশ হয়, পর্কের মধ্যে পূর্ণচ্ছেদ প্রায় থাকে না, থাকিলেও বিজোড় সংখ্যক মাত্রার পরে বসে না, প্রতি চরণে শেষে পূর্ণযতি-নির্দেশের জন্ত পদ্যারের অন্তকরণে মিতাক্ষর ব্যবহার করা হয়। সুতরাং ইহা মিতাক্ষর অমিতাক্ষর ছন্দ।

(১০ম সূত্রেব অন্তর্গত ৬ষ্ঠ দৃষ্টান্তটি ইহার উদাহরণ)

(২) এই জাতীয় ছন্দ Keatsর Endymion কাব্যে ব্যবহৃত হইয়াছে।

যেমন— A thing of beauty is a joy for ever :
Its loveliness increases ; it will never
Pass into nothingness , but still will keep
A bower quiet for us, and a sleep
Full of sweet dreams, and health, and quiet breathing,

[৪২] রবীন্দ্রনাথ তাঁহার মিতাক্ষর অমিতাক্ষর ছন্দে ১৪ মাত্রার চরণই বেশী ভাগ ব্যবহার করিয়াছেন। কখন কখন আবার তিনি ঈদৃশ ছন্দে ১৮ মাত্রার চরণ ব্যবহার করিয়াছেন। এসব ক্ষেত্রেও লক্ষ্যাদি পূর্ববৎ, কেবল ৮ মাত্রা ও ১০ মাত্রার পর্ক ব্যবহৃত হয়।

হে আদি জননী সিন্ধু, | * বহুকরা সন্তান তোমার, || *

একমাত্র কস্তা ভব কোলে। | ** তাই * তল্লা নাহি আর ||

চক্রে ভব, * তাই বক জুড়ি | * সদা শব্দা, সদা আশা, ||

সদা আন্দোলন; *.....

(সমুদ্রের প্রতি)

[৪৩] রবীন্দ্রনাথ ‘বলাকা’তে আর-এক প্রকারের অমিতাক্ষর ছন্দ ব্যবহার করিয়াছেন। ইহাতেও মিত্রাক্ষর আছে; কিন্তু তাহা মাত্র চরণের শেষে না থাকিবা বিচিত্রভাবে চরণের ভিতরে ছেমের সঙ্গে থাকে। মিত্রাক্ষরের অবস্থান অল্পসারে পংক্তি সাজান হয় বলিয়া আপাততঃ এ রকম ছন্দের প্রকৃতি নির্ধারণ করা দুঃস্থ মনে হয়। যথা—

হে ভুবন
আমি যতক্ষণ
তোমার না বেসেছি তুমি ভালো
ততক্ষণ তব আলো
খুঁজে খুঁজে পাই নাই তার সব ধন।
ততক্ষণ
নিখিল গগন
হাতে নিয়ে দীপ তাব শূন্যে শূন্যে ছিল পথ চেয়ে।

যতি ও ছন্দ বিচার কবিয়া ইহার ছন্দোলিপি কবিলে স্তবকটি এইরূপ দাঁড়ায়—

(ক) (ক)
হে ভুবন*আমি যতক্ষণ | * তোমারে না ||
(খ) (ক) (খ)
বেসেছি তুমি ভালো | ** ততক্ষণ*তব আলো || *
(ক)
খুঁজে খুঁজে পাই নাই | * তার সব ধন। || **
(ক) (ক) (গ)
ততক্ষণ * নিখিল গগন | * হাতে নিয়ে ||
(গ)
দীপ তাব | *শূন্যে*শূন্যে ছিল পথ চেয়ে || **

এক একটি অর্থবিভাগের শীর্ষে সূচীবর্ণ দিয়া ইহার মিত্রাক্ষর বলাইবাব বীতি নির্দেশ করা হইয়াছে। দেখা যাইবে যে, রবীন্দ্রনাথের মিত্রাক্ষর অমিতাক্ষর হইতে ইহা বিশেষ বিভিন্ন নহে।

[৪৪] ‘বলাকা’র আর-একটু অল্প রকমের ছন্দও আছে। ইহাদের ছন্দোলিপি করা আরও দুঃস্থ বলিয়া মনে হইতে পারে।

যথা—

হীরা মুক্তা-মাণিক্যের ঘটা
যেন শূন্য দিগন্তের ইন্দ্রজাল ইন্দ্রধনুচ্ছটা,
যার যদি লুপ্ত হ’য়ে যাক
শুধু থাক
এব বিন্দু নয়নের জল
কালের বপোল তলে শুভ্র সমুদ্র
এ তাজমহল।

এইরূপ পণ্ডের ছন্দোলিপি করার সময়ে স্মরণ রাখিতে হইবে যে, পর্কের পূর্বে কখন কখন ছন্দের অতিরিক্ত শব্দ বা শব্দসমষ্টি ব্যবহার করা হইয়া থাকে (২২ সংখ্যক সূত্র দ্রষ্টব্য)।

এই ধরণের ছন্দে রবীন্দ্রনাথ সুকোশলে মাঝে মাঝে অতিরিক্ত শব্দ বসাইয়া ছন্দের প্রবাহকে ক্ষিপ্ততর করিয়াছেন।

উপরের উদ্ধৃতাংশের ছন্দোলিপি এইরূপ হইবে—

হীরা মুক্তা মাণিক্যের ঘটা *	= ০ + ১০	}
বেন শূন্ত দিগন্তের ইন্দ্রজাল ইন্দ্রধনুচ্ছটা *	= ৮ + ১০	
যায় যদি লুপ্ত হ'য় যাক্ **	= ০ + ১০	
(শুধু থাক্) এক বিন্দু নয়নের জল *	= ০ + ১০	
কালের কপোল-তপে গুজ্র সমুজ্জল *	= ৮ + ৬	}
এ তাজবহল * *	= ০ + ৬	

দেখা যাইতেছে যে, এই রকমের ছন্দ মিত্রাক্ষরের জটিল স্তবকের রূপান্তর মাত্র। উপরের চারটি চরণ লইয়া একটি স্তবক এবং নীচের দুইটি চরণ লইয়া আর একটি স্তবক। চরণগুলি দ্বিপদিক,—হয় পূর্ণ, না-হয় অপূর্ণ, অর্থাৎ কোন একটি পর্কের স্থান ফাঁক দিয়া পূর্ণ করা হইয়াছে (এইরূপ দীর্ঘ ও হ্রস্ব চরণের সমাবেশ মিত্রাক্ষর ছন্দের অনেক স্তবকেও দেখা যায়)। ছন্দ চরণের অন্তেই পড়িতেছে, ইহাও মিত্রাক্ষরের লক্ষণ। সুকোশলে মিত্রাক্ষরের এবং মাঝে মাঝে অতিরিক্ত শব্দের ব্যবহার করিয়া ছন্দের প্রবাহে বৈচিত্র্য আনা হইয়াছে।

[৪৫] এতদ্ভিন্ন গিবিশচন্দ্র ঘোষ আর-এক প্রকারের ছন্দ ব্যবহার করিয়াছেন। ইহা সাধারণতঃ 'গৈবিশ ছন্দ' নামে অভিহিত হয়। এখানে প্রতি চরণে দুইটি করিয়া পর্ক থাকে। ভাবের গান্ধীর্ঘ্য-অনুসাবে হ্রস্ব বা দীর্ঘ পর্ক ব্যবহৃত হয়, এবং পর্ক দুইটি দৈর্ঘ্যে প্রায় অভিন্ন হইয়া থাকে। প্রত্যেক চরণই একটি পূর্ণ অর্থবিভাগ, নিকটস্থ অন্ত্যন্ত চরণের সহিত তাহার সংশ্লেষ থাকে না। মধ্যে মধ্যে ছন্দের অতিরিক্ত শব্দ ব্যবহার করিয়া ছন্দের প্রবাহকে ক্ষিপ্ততর করা হয়।

গিরিধারী, * নাহি বাহবল ভব,	= ৬ + ৬
চাহ বুঝাইতে (তোমা হ'তে) আমি বলাধিক।	= ৬ + ৬
ক্ষত্রিয়-সমাজে (কথা বটে) সম্মানসূচক,	= ৬ + ৬
ছল নহি আমি —অতি ছল তুমি	= ৬ + ৬
মুক্ত কণ্ঠে করি হে স্বীকার।	= ৮ + ৬

হলে চাই ভুলাইতে,	=৪+৪
হলে কহ আশ্রিতে তাজিতে,	=৪+৬
চতুরের চুড়াবণি তুমি ।	=৪+৬

(নং: ৪৩, ৪৪, ৪৫ সম্পর্কে পবিশিষ্টে 'বাংলা মুক্তবদ্ধ ছন্দ' শীর্ষক অধ্যায় দ্রষ্টব্য ।)

চরণ ও স্তবক

পূর্ববর্তী কয়েকটি অধ্যায়ে আমরা ছন্দের মূলমন্ত্রের আলোচনা করিয়াছি। বাংলা ছন্দের উপকরণ—পর্ক, এবং সমমাত্রিক পর্কের সমাবেশেই চরণ, স্তবক ইত্যাদি গঠিত হয়। সংস্কৃতে এরূপ প্রত্যেক সমাবেশেব এক একটি বিশেষ নাম আছে; যথা—অনুষ্টুপ্, ত্রিষ্টুপ্, ইন্দ্রবজ্রা, অশ্বরা, মালিনী, মন্দাক্রান্তা, শার্দূল-বিক্রীড়িত প্রভৃতি। বাংলায় এরূপ পৈষাব, ত্রিপদী, একাবলী প্রভৃতি কয়েকটি নাম অনেক দিন হইতে চলিত আছে। এই সকল ছন্দোবন্ধেব মধ্যে সুপবিচিত কয়েকটির উদাহরণ নিম্নে দেওয়া হইল।

পয়ারে দুই চরণ, ও প্রতি চরণে দুই পর্ক থাকিত। প্রথম পর্কে ৮ ও দ্বিতীয় পর্কে ৬ মাত্রা থাকিত। চরণ দুইটি পরস্পর মিত্রাক্ষর হইত।

মহাভারতেব কথা | অমৃত সমান।
কাশীরাম দাস বহে | পান পূণ্যবান্ ॥

লঘু ত্রিপদীরও দুই মিত্রাক্ষর চরণ এবং প্রতি চরণে তিনটি পর্ক থাকিত। মাত্রাসঙ্কেত ছিল ৬+৬+৮।

জয় ভগবান্ সর্বশক্তিমান্
জয় জয় ভবপতি।
কবি প্রণিপাত, এই কর নাথ—
তোমাতাই থাকে মতি। (ঈশ্বর গুপ্ত)

দীর্ঘ ত্রিপদীর মাত্রাসঙ্কেত ছিল ৮+৮+১০।

বশোব নগর ধাম প্রতাপ-আদিত্য নাম
মহারাজ বঙ্গ কায়স্থ।
নাহি মানে পাতশায় কেহ নাহি আঁটে তার—
ভবে যত নৃপতি উটহ ॥ (ভারতচন্দ্র)

ত্রিপদী মাত্রেরই চরণের প্রথম দুইটি পর্ক পরস্পর মিত্রাক্ষর হইত।

একাবলীর মাত্রাসঙ্কেত ছিল ৬+৫। যথা—

বড়র পীরিতি | বালির বাধ

কণে হাতে দড়ি | কণেকে চাঁদ

(ভারতচন্দ্র)

লঘু চোপদীর মাত্রাসঙ্কেত ছিল ৬+৬+৬+৫। যথা—

এক দিন দেব | তরণ তপন, | হেরিলেন হুব | নদীর জলে

অপকপ এক | কুমারী-রতন | খেলা করে নীল | নলিনী দলে।

(বিহারীলাল)

দীর্ঘ চোপদীর মাত্রাসঙ্কেত ছিল ৮+৮+৮+৭। যথা—

ভরষাজ-অবতংস | ভূপতি রাঘব বংশ | সদা ভাবে হত-কংস | ভুরগুটে বসতি ॥

নরেন্দ্র রাঘব হত | ভাবত ভাবভীযুত | ফুলদ মুখটি খাত | দ্বিজপদে হুমতি ॥

(ভারতচন্দ্র)

মাল ঝাঁপের মাত্রাসঙ্কেত ছিল ৪+৪+৪+২; প্রথম তিনটি পর্ক পরস্পর মিত্রাক্ষর হইত। যথা—

কোতোয়াল | যেন কাল | খাঁড়া ঢাল | হাঁকে

(ভারতচন্দ্র)

পয়ায়েব শেষে সঙ্ঘোজন-সূচক অথবা নঞর্থক একটি একাক্ষর শব্দ যোগ করিয়া ‘মালতী’ ছন্দ রচিত হইত। যথা—

(ক) স্বাধীনতা-হীনতায় | কে বাঁচিতে চায় হে

(রঙ্গলাল)

(খ) মিলনে যতক হৃথ | মননে তা হৃথ না

(বিশ্বাবাস)

‘মালিনী’র মাত্রাসঙ্কেত ছিল ৮+৭; পয়ায়েব শেষে ১ মাত্রা যোগ করিয়া মালিনীর ছন্দ রচিত হইত। ‘মালতী’র সহিত পার্থক্য লক্ষণীয়।

বড় ভাল বাসি আমি | তারকার মাধুরী

মধুর সুরতি এরা | জানে না ক চাতুরী

(বিহারীলাল)

এ সমস্ত ছন্দোবন্ধেই মিত্রাক্ষর দুইটি চরণ লইয়া স্তবক গঠিত হইত।

কিন্তু আধুনিক বাংলায় এত বিচিত্র রকমের চরণ ও স্তবক ব্যবহৃত হইয়াছে যে, তাহাদের সকলের নাম দেওয়া প্রায় অসম্ভব। তাহা ছাড়া বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণের পক্ষে এরূপ নামকরণেরও বিশেষ সার্থকতা নাই। আমরা কয়েক প্রকারের সূত্রচলিত চরণ ও স্তবকের উদাহরণ দিতেছি।*

* সংগ্রহীত *Studies in Rabindranath's Prosody* (Journal of the Department of Letters, Vol. XXXI, Calcutta University) নামক গ্রন্থে আরও অধিক সংখ্যক উদাহরণ দেওয়া হইয়াছে।

চরণ

চার মাত্রার ছন্দ

(যেখানে মূল পর্কে চার মাত্রা থাকে)

দ্বিপদিক—

পূর্ণপদী— :: :: | :: :: :: = ৪ + ৪

 / . :: | . / . ::
ধিন্তা বিনা | পাকা নোনা = ৪ + ৪

অপূর্ণপদী— / . :: | :: = ৪ + ২

 . / . | .
হাতের হবে | বালা = ৪ + ২

অতিপূর্ণপদী— :: :: | ~ . :: = ৪ + ৬

 . . . | ~ ~ ::
কেলিতেছে | মর্গাব নিখাস = ৪ + ৬

ত্রিপদিক—

পূর্ণপদী— / . :: | / . . | . / . :: = ৪ + ৪ + ৪

 . / . | / . / | / . .
ভেবেছ কি | কণ্ঠে আমার | দেবে তুল = ৪ + ৪ + ৪

অপূর্ণপদী— / . . | . . . / | . . = ৪ + ৪ + ২

 . / . | . . / | .
কালে তাবে | বলে গায়েয | লোক = ৪ + ৪ + ২

চতুর্পদিক—

পূর্ণপদী— . . . | . / . / | . / . . | = ৪ + ৪ + ৪ + ৪

 . / . . | . / . . | . / . / |
সবাই গলা | জাহির করে | টেচায় কেবল | মিছিমিছি = ৪ + ৪ + ৪ + ৪

অপূর্ণপদী— / . . . | / . . . | / . . . | / = ৪ + ৪ + ৪ + ১

 . . . | | | /
কাপিয়ে পাখা | নীল পতাকা | জুটল আলি | কুল = ৪ + ৪ + ৪ + ১

পঞ্চপদিক—

অপূর্ণপদী— / . . . | . . . / | / . . / | . / . . | . .

 পড়তে শুরু | করে দিলেম | ইংরেজি এক | নভেল কিনে | এনে

= ৪ + ৪ + ৪ + ৪ + ২

পাঁচ মাত্রার ছন্দ

দ্বিপদিক—	গোপন রাতে অচল রড়ে	= ৫+৫
	নহয় যারে এনেছে ধরে	= ৫+৫
চতুর্পদিক—	বলন কার দেখি ত পাই জোৎস্না লোকে লুপ্ত	= ৫+৫+৫+৫
	বদন কার দেখিতে পাই কিরণে অব- গুপ্ত	= ৫+৫+৫+৫

ছয় মাত্রার ছন্দ

দ্বিপদিক—	নীবে বেধোও অঙ্গুলি তুলি	= ৬+৬
	অকুল সিঁধু উঠেছে আকুলি	= ৬+৬
	শুধু আকরণ পূলকে	= ৬+৬
	ছুটে যা ঝলকে ঝলকে	= ৬+৬
ত্রিপদিক—	তোমরা হাসিখা বহিষা চলিয়া যাও	= ৬+৬+২
	কলু কলু কলু নদীর শোভে মত	= ৬+৬+২
এ (লঘু ত্রিপদী)—	শাখা শাখা যত কল ভরে নত চরণে প্রণত তারা	= ৬+৬+৮
	পল্লব নাড়ছে স্নান পড়ছে দর দর প্রেম ধারা	= ৬+৬+৮
চতুর্পদিক—	সব ঠাই মোর যব আছে আম দেউ ঘর মরি খুঁজিয়া	= ৬+৬+৬+৬
	দেশ দেশ মোর দেশ আছে, আমি সেই দেশ লবো বুঝিয়া	= ৬+৬+৬+৬

সাত মাত্রার ছন্দ

দ্বিপদিক—	পূরব মেঘ মুখ পড়েছে রবিরেখা	= ৭+৭
	অরণ রথচড়া আশেক যায় দেবা	= ৭+৭
এ (অপূর্ণপদী)—	সমাজ সংসার মিছে সব	= ৭+৮
	মিছে এ জীবনের কলবব	= ৭+৮

ত্রিপদিক—	ললাটে জয়টাকা অশ্ব হার গলে চলে রে বীর চলে	= ১+১+১
	সে কারা নহে কারা যেখানে ভৈরব রক্ত শিখা জলে	= ১+১+১
চতুর্পদিক—	এসেছে সখা সখী বসিয়া চোখোচোখি দাঁড়ারে মুখোমুখি হাসিছে শিশুগুলি	= ১+১+১+১
	এসছে ভাইবোন পুলকে ভরা মন, ডাকিছে ভাই ভাই আঁধারে আঁধি তুলি	= ১+১+১+১
ত্রি (অপূর্ণপদী)—	খাচার পাখি ছিল সোনার খাঁচাভে বনের পাখী ছিল বনে	= ১+১+১+২
	একদা কি করিয়া মিলন হ'ল দৌহে কি ছিল বিধাতার মনে	= ১+১+১+২

আট মাত্রার ছন্দ

দ্বিপদিক—	যেট দিন ও চরণে ডালি দিহু এ জীবন	= ৮+৮
	হাসি অশ্রু সেই দিন করিযাতি বিসর্জন	= ৮+৮
(পয়ার)	রাখাল গরুর পান নিরে খায় মাঠে	= ৮+৬
	শিশুগণ দেব মন নিজ নিজ পাঠ	= ৮+৬
	হুখের শিরি কাল হুখ পূর্ণ ধরা	= ৮+৬
	এত ভঙ্গ বঙ্গদেশ তবু বঙ্গ ভরা	= ৮+৬
	গগনে গবজে মেঘ ঘন বরষা	= ৮+৬
	তারে এবা বসে আছি নাহি ভরসা	= ৮+৬
ত্রিপদিক—	নদীতীরে বৃন্দাবনে সনাতন একমান জপিচেন নাম	= ৮+৮+৬
	হেন বা'ল দীন বেশে ব্রাহ্মণ চরণ এসে করিল প্রণাম	= ৮+৮+৬
ত্রিপদিক (দীর্ঘ ত্রিপদী)—	ব'লো না কাতর স্বরে বৃথা জন্ম এ সংসারে এ জীবন নিশার স্বপন	= ৮+৮+১০
	দারী পুত্র পরিবাব তুমি কার কে তোমাব ব'ল জীব ক'রো না জন্মন	= ৮+৮+১০
চতুর্পদিক—	বনের মন্দির মাঝে বিজনে বাঁশরি বাজে তারি হরে মাঝে মাঝে যুঝু ছুটি গান গায়	= ৮+৮+৮+৮
	ঝুঝু কত পাতি গাহিছে বনের গাথা কত না মনের কথা তারি সাথে মিশে যায়	= ৮+৮+৮+৮
	রাশি রাশি ভাং ভাং ধান কাটা হ'ল সারা ভরা নদী সুরধারা ধর-পরশা	= ৮+৮+৮+৮

দশ মাত্রার ছন্দ

দ্বিপদিক—	ওর প্রাণ আঁধার যখন বরণ শুভায় বড়ো বাঁশি	= ১০ + ১০
	ছুরারেতে সতল বরন এ বড়ো নিষ্ঠুর হাসিরাশি	= ১০ + ১০

বিবিধ

দ্বিপদিক—	হে নিস্তক গিরিরাজ, অত্রভনী ভোমার সজ্জিত	= ৮ + ১০
	তরঙ্গিয়া চলিয়া ছ অনুদাত্ত উদাত্ত বরিত	= ৮ + ১০
ত্রিপদিক -	ঈশানের পুঞ্জ মেঘ অকবেগে খেগে চলে আসে বাধা বহু হারা	= ৮ + ১০ + ৮
	গ্রামান্তর বেণুকুঞ্জ নীলাঙ্গন ছ'রা সকারিয়া হানি দীর্ঘ ধারা	= ৮ + ১০ + ৬

স্তবক

বাংলা কাব্যে আজকাল অসংখ্য প্রকারের স্তবক দেখা যায়। মাত্র কয়েকটি সুপ্রচলিত স্তবক ও তাহাদের গঠনপ্রণালীর উল্লেখ করা এখানে সম্ভব।

স্তবকের গঠনে বহু বৈচিত্র্য থাকিলেও প্রায় সর্বদাই দেখা যাইবে যে কোন-এক বিশিষ্টসংখ্যক মাত্রার পর্বই ইহাব মূল উপকরণ। স্তবকের অন্তর্ভুক্ত কয়েকটি চরণের পর্বসংখ্যা সমান না হইতে পারে। কিন্তু প্রত্যেক পর্বের মাত্রাসংখ্যা মূলে সমান। অবশ্য অনেক সময়েই চরণের শেষ পর্বটি অপূর্ণ হইয়া থাকে, এবং কখন কখন স্তবকের মধ্যে খণ্ডিত চরণের ব্যবহার দেখা যায়।

স্তবকের মধ্যে অন্ত্যাহুপ্রাস বা মিলের ব্যৱাই সাধারণতঃ চরণে চরণে সংশ্লেষ নির্দিষ্ট হয়। আমর্য ক, খ, গ, ... ইত্যাদি বর্ণের দ্বারা অন্ত্যাহুপ্রাস-ঘোষনার রীতি নির্দেশ করিব। কোন স্তবককে ক ঋ-ঋ-ক এই সঙ্কেতদ্বারা নির্দেশ করিলে বুঝিতে হইবে যে ঐ স্তবকে চারিটি চরণ আছে, এবং প্রথম ও চতুর্থ, দ্বিতীয় ও তৃতীয় চরণের মধ্যে মিল আছে।

দুই চরণের স্তবক

পবম্পর সমান ও মিত্রাক্ষর দুইটি চরণ দিয়া স্তবক বা শ্লোক রচনার রীতিই বহুকাল হইতে আজও সর্বাঙ্গেক্ষা জনপ্রিয়। পূর্বে ত ইহা ছাড়া অল্প কোন প্রকার স্তবক ছিলই না। পরায়, ত্রিপদী ইত্যাদি সবই এই জাতীয়। নানাবিধ চরণের উদাহরণ দিবার সময়ে এইরূপ বহু স্তবকের উদাহরণ দেওয়া হইয়াছে।

আধুনিক কালে কখনও কখনও দেখা যায় যে, এইকপ স্তবকের চরণ দুইটি ঠিক সর্বাংশে এক নহে ; যথা—

কতবার মনে করি | পূর্ণিমা নিশীথ | স্নিগ্ধ সমীচণ = ৮ + ৩ + ৬

নিহালস আঁধিসম | ধীরে যদি মুদে আসে | এ শ্রান্ত জীবন = ৮ + ৮ + ৬

আবার অনেক সময়ে দেখা যায় যে, চরণ দুইটির পর্বসংখ্যা সমান নহে ; যথা—

শুধু অকারণ | পূর্বে = ৬ + ৬

ক্ষণিবের গান | গা রে আজি প্রাণ | ক্ষণিক দিনের | আলোকে = ৬ + ৬ + ৬ + ৬

তিন চরণের স্তবক

এরূপ স্তবকের ব্যবহার আগে ছিল না, আজকাল দেখা যায়। ইহাতে নানাভাবে মিল দেওয়া যায় ; যেমন ক-ক-ক, ক-খ-ক, ক-খ-খ, ক-ক-খ। তিনটি চরণই ঠিক একরূপ হইতে পারে ; যেমন—

নিভা তোমায়া | চিত্ত ভরিয়া | স্মরণ কবি = ৬ + ৬ + ৬

বিষ বিহীন | বিজনে বসিয়া | বরণ করি = ৬ + ৬ + ৬

তুমি তাহ হোর | জীবন মরণ | হরণ করি = ৬ + ৬ + ৬

বিভিন্ন-সংখ্যক পর্বের চরণ লইয়াও এরূপ স্তবক গঠিত হইতে পারে। বিশেষতঃ প্রথম দুইটি ছোট, এবং তৃতীয়টি বড়—এইরূপ স্তবক বেশ প্রচলিত, যেমন—

সবার মাঝে আমি | দিগি একেলা = ৭ + ৬

কেমন করে কাটে | সারাটা বেল = ৭ + ৬

ই'টেব পবে ই'ট | মাঝে মানুষ কীট | নাইকো ভালবাসা | নাইকো খেলা = ৭ + ৭ + ৭ + ৬

চার চরণের স্তবক

একপ স্তবকেব ব্যবহার বেশ প্রচলিত। ক-খ-ক-খ, ক-খ-খ-ক, ক-ক-ক-খ, চ-ক-ছ-ক, এইকপ নানাভাবে এখানে মিল দেওয়া যায়। চরণগুলি ঠিক একরূপ হইতে পারে ; যেমন—

অঙ্গ অঙ্গ | বাঁধিছ বঙ্গ | পাশে = ৬ + ৬ + ২

বাহতে বাহতে | ভড়িহ ললিত | লতা = ৬ + ৬ + ২

ইঙ্গিত রসে | ধনিয়া উঠি ছ | হানি = ৬ + ৬ + ২

নয়ন নয়নে | বহিছে গোপন | কথা = ৬ + ৬ + ২

আবার, বিভিন্ন-সংখ্যক পর্বেব চরণ লইয়াও এইরূপ স্তবক রচিত হইতে পারে।
তন্মধ্যে, নিম্নোক্ত কয়েকটি প্রকার আজকাল বেশ প্রচলিত, যেমন—

(ক) প্রথম, দ্বিতীয় ও চতুর্থ চরণ ছোট, এবং তৃতীয়টি বড়; যথা—

সে কথা শুনিবে না বেহ আব	= ১ + ৪
নিভৃত নির্জন চারি ধার	= ১ + ৪
দু'জনে মুখোমুখি গভীর দুখে দুখী, আকাশে জল ঝরে অনিবার	= ১ + ১ + ১ + ৪
জগতে কেহ যেন নাহি আব	= ১ + ৪

(খ) প্রথম ও চতুর্থটি বড়, দ্বিতীয় ও তৃতীয়টি ছোট; যথা—

বহে মাঘ মাসে পীতব বাতান, স্বচ্ছ-নলিলা বরণ।	= ৬ + ৬ + ৩ + ৩
পুরী হতে দূরে গ্রামে নির্জনে	= ৬ + ৬
শিলাময় ঘাটে চম্পক-বনে	= ৬ + ৬
মান চলছেন শত ঐকী সনে কণীর মহিষী ককণ।	= ৬ + ৬ + ৬ + ৩

(গ) প্রথম ও তৃতীয়টি বড় এবং দ্বিতীয় ও চতুর্থটি ছোট; যেমন—

পঞ্চগে দক্ষ করে করেছ এ কি, গম্বাসী,	= ৫ + ৫ + ৫ + ৪
বিশময় দিয়েছো তারে ছড়ায় ;	= ৫ + ৫ + ৩
ব্যাকুলতব বেদনা তার বাতাসে উঠে নিঃশ্বাস'	= ৫ + ৫ + ৫ + ৪
অশ্রু তার আকাশে পড়ে গড়ায়ে।	= ৫ + ৫ + ৩

পাঁচ চরণের স্তবক

পাঁচ চরণের স্তবক রবীন্দ্রনাথের কাব্যে অনেক সময়ে দেখা যায়। বিশেষতঃ প্রথম, দ্বিতীয়, পঞ্চমটি বড়, এবং তৃতীয় ও চতুর্থটি ছোট, এইরূপ স্তবক তাঁহার বেশ প্রিয় বলিয়া মনে হয়। যেমন—

বিপুল গভীর মধুর মন্ত্রে কে বাজাবে সেই বাজনা।	= ৬ + ৬ + ৬ + ৩
উঠবে চিত্ত করিয়া নৃত্য বিন্মত হবে আপনা।	= ৬ + ৬ + ৬ + ৩
টুটিবে বন্ধ নহা আনন্দ,	= ৬ + ৬
নব সঙ্গীতে নুতন ছন্দ,	= ৬ + ৬
হৃৎসাগরে পূর্ণচন্দ্র জাগাবে নবীন বাস ।।	= ৬ + ৬ + ৬ + ৩

ছয় চরণের স্তবক

ছয় মাত্রার পর্কের গ্রায় ছয় চরণের স্তবকও আজকাল খুব প্রচলিত। তন্মধ্যে কয়েক প্রকারের স্তবক খুব জনপ্রিয়। প্রথম প্রকারের স্তবকে ছয়টি চরণের মধ্যে ১ম, ২য়, ৪র্থ, ৫ম চরণ পরস্পর সমান ও ছোট হয়, এবং তৃতীয় ও ৬ষ্ঠ চরণ অপেক্ষাকৃত বড় ও পরস্পর সমান হয়। যথা—

“প্রভু বুদ্ধ লাগি আমি ভিক্ষা মাগি,	= ৬ + ৬
ওগো পুরবানো কে রাখিছ লাগি”	= ৬ + ৬
অনাথ-পিওন কহিলা অগুণ- দিনানে।	= ৬ + ৬ + ৬
সজা বলিতেছ তবুণ তপন	= ৬ + ৬
আলস্তে অকণ সহাস্ত লোচন	= ৬ + ৬
শ্রাবস্তী পুরীর গগন-লগন প্রাসাদে।	= ৬ + ৬ + ৬

দ্বিতীয় প্রকার স্তবকের ছয়টি চরণের মধ্যে ১ম, ২য়, ৫ম, ৬ষ্ঠ পরস্পর সমান ও বড় হয়, এবং ৩য় ও ৪র্থ চরণ অপেক্ষাকৃত ছোট ও পরস্পর সমান হয়। যথা—

আজি কী তোমাব নখর মুবতি স্নেহ শবদ প্রভাতে,	= ৬ + ৬ + ৬ + ৬
হে মাতঃ বঙ্গ জ্ঞান সঙ্গ বলিছে অল শোভাতে।	= ৬ + ৬ + ৬ + ৬
পায়ের না বহিত নদী জল-ধার,	= ৬ + ৬
মাঠে মাঠ ধান ধবে না-কা আর,	= ৬ + ৬
ডাকিছ নোয়েল, গাহিছে কোয়েল তোমাব কানন- সন্ধ্যাত,	= ৬ + ৬ + ৬ + ৬
মাঝখানে ডুমি দাঁড়ায়ে জননী শরণ কালের প্রভাতে।	= ৬ + ৬ + ৬ + ৬

ইহা ছাড়া আরও নানা ছাঁচের ও নক্সার স্তবক দেখিতে পাওয়া যায়। সাতটি, আটটি, নয়টি, দশটি চরণ দিয়াও স্তবক গঠিত হইতে দেখা যায়। হেমচন্দ্রের “ভারতভিক্ষা” ইত্যাদি Ode জাতীয় কয়েকটি কবিতা, ববীন্দ্রনাথের “উরুশী”, “ঝুলন” প্রভৃতি কবিতা এই সম্পর্কে উল্লেখযোগ্য। বলা বাহুল্য যে, মিত্রাক্ষরের সংশ্লেষ এবং একই মূল পর্কের ব্যবহারে ঘুরাই এইরূপ দীর্ঘ স্তবকের গঠন সম্ভব হইয়াছে। দীর্ঘ স্তবকগুলিতে বিস্ত্র প্রায়ই পর্কসংখ্যা ও দৈর্ঘ্যের দিক দিয়া চরণে চরণে যথেষ্ট পার্থক্য থাকে। নহিলে অত্যন্ত দীর্ঘ বলিয়া এই সমস্ত স্তবক অত্যন্ত ক্লাস্তিকর মনে হইত। দৈর্ঘ্যের বৈচিত্র্যের দ্বারা ভাবপ্রবাহের ব্যঞ্জনাবণ সুবিধা হয়।

সনেট

এই উপলক্ষে সনেট (Sonnet) সম্বন্ধে কিছু বলা প্রয়োজন। সনেট যুরোপীয় কাব্যে খুব সুপ্রচলিত। সুপ্রসিদ্ধ ইতালীয় কবি পেত্রার্ক ইহার প্রচলন করেন। ষোড়শ শতাব্দীতে ইংরেজী সাহিত্যেও সনেট লেখা আরম্ভ হয়। সনেট সাধারণতঃ দীর্ঘ কবিতার উপযুক্ত গান্ধীর্ঘ্যধর্মী চরণে লিখিত হয়, এবং ইহাতে ১৪টি করিয়া চরণ থাকে। ইহার মধ্যে প্রথম ৮টি চরণ লইয়া একটি বিভাগ (অষ্টক), এবং শেষের ৬টি চরণ লইয়া আর-একটি বিভাগ (ষট্ঠক); সনেটের ভাবের দিক দিয়াও এইরূপ বিভাগ দেখা যায়। কিন্তু ইহাতে মিত্রাক্ষর স্থাপনের যে বিচিত্র কৌশল আবশ্যক, তাহাতেই ইহার বিশেষত্ব। সাধারণতঃ ইহাতে ক-খ-খ-ক, গ-ঘ-ঘ-গ, চ-চ-চ-চ-চ এই পদ্ধতিক্রমে মিত্রাক্ষর যোজনা করা হয়। কিন্তু মোটামুটি এই কাঠাম বাখিয়া একটু আধটু পরিবর্তন করা চলে, ও করা হইয়া থাকে।

বাংলায় মধুসূদনই চতুর্দশপদী কবিতা নাম দিয়া সনেটের প্রথম প্রচলন করেন। তিনি পয়ারের ৮+৬ এই সঙ্কেতের চরণকেই বাংলা সনেটের বাহন করিয়া লইলেন, এবং তাহাই অত্যাধি চলিত আছে। তবে রবীন্দ্রনাথ ৮+১০ সঙ্কেতের চরণ লইয়াও সনেট রচনা করিয়াছেন (‘কড়ি ও কোমল’ দ্রষ্টব্য)।

মধুসূদন পয়ারেব চরণ লইয়া সনেট রচনা করিলেও ছন্দের প্রবাহে অনেক সময়েই তাঁহার অমিত্রাক্ষরের লক্ষণ দেখা যায়। মিত্রাক্ষর-যোজনা-বিষয়ে তিনি পেত্রার্কের রীতিকেই মোটামুটি অনুসরণ করিয়াছেন। তাঁহার নিম্নোক্ত কবিতাটি বাংলা সনেটের সুন্দর উদাহরণ।

বাঙ্গালী, ক	মিত্রাক্ষর- স্থাপনের রীতি
স্বপ্নান জ্বলিতু আমি গহন কাননে	... ৮+৬ ... ক
একাকী। দেখিতু দূরে বুঝি একজন	... ৮+৬ ... খ
দাঁড়ায়ে তাহার কাছে প্রাচীন ব্রাহ্মণ,	... ৮+৬ ... খ
জ্যোৎস্না যেন জ্বলিতু কুরুক্ষেত্র-রণে।	... ৮+৬ ... ক
“চাহিস বধিতে মোরে কিসের কারণ?”	... ৮+৬ ... খ
জিজ্ঞাসিলা বিজয়র মধুর বচনে।	... ৮+৬ ... ক
“বধি তোমা হরি আমি লব সব ধন”	... ৮+৬ ... খ
উত্তরিলো বুঝনে ভীম গরজনে।	... ৮+৬ ... ক

অষ্টক

১.

মিত্রাক্ষর-
স্থাপনের স্বাতি

পরিবর্তিত স্বপ্ন, শুনিমু সত্বে	...	৮+৬	...	গ	} স্বটুক
হৃদয় গীতধ্বনি ; আপনি ভারতী,	...	৮+৬	...	ঘ	
মোহিত প্রকার মন, স্বর্গবিণা কবে,	...	৮+৬	...	গ	
আবস্তিত গীত যেন —মনোহর অতি।	...	৮+৬	...	ঘ	
সে দুঃস্থ যুবজন, সে বৃদ্ধ বরে,	...	৮+৬	...	গ	
হইল, ভারত, তব ববি-বুল-পতি।	...	৮+৬	...	ঘ	

মধুসূদনেব পব যাহারা সনেট লিখিয়াছেন তাঁহাদের মধ্যে রবীন্দ্রনাথের ও শ্রীযুক্ত প্রমথ চৌধুরীর নাম উল্লেখযোগ্য। শ্রীযুক্ত প্রমথ চৌধুরী মহাশয় মোটামুটি পেরাব্বায় সনেটের ধারার অনুসরণ করিয়াছেন। রবীন্দ্রনাথের সনেটে মিত্রাক্ষর ও অমিত্রাক্ষর উভয়েই প্রবাহ দেখা যায়। কিন্তু মিত্রাক্ষর যোজনা সম্পর্কে তিনি যথেষ্ট স্বাধীনতা অবলম্বন করিয়াছেন। সময়ে সময়ে দেখা যায় যে, তাঁহাব সনেট সাতটি দুই চরণের স্তবকের সমষ্টি মাত্র (‘চৈতালী’, ‘নৈবেদ্য’ ইত্যাদি দ্রষ্টব্য)।

— — —

বাংলা ছন্দে জাতিভেদ (?)

বাংলা ছন্দে যে কয়েকটি সূত্র নির্দিষ্ট হইল, তাহা প্রাচীন ও অর্ধপ্রাচীন সমস্ত বাংলা কবিতাতেই খাটে। ঐ সূত্রগুলি বাংলা ভাষার প্রকৃতি, বাংলা উচ্চারণের পদ্ধতি এবং বাঙালীর স্বাভাবিক ছন্দোবোধের উপর প্রতিষ্ঠিত। নানা ভঙ্গীতে কবিরা কাব্যরচনা করিয়াছেন এবং করিতেছেন, কিন্তু সকলেরই ছন্দের ‘কান’ ঐ সূত্রগুলি মানিয়া চলে। দেখা যাইবে যে, অ-দুষ্ট ছন্দের সমস্ত বাংলা কবিতারই ঐ সূত্র অনুসারে সুন্দর ছন্দোলিপি করা যায়। এতদ্বারা সমগ্র বাংলা কাব্যের ছন্দের একটি ঐক্যসূত্র নির্দিষ্ট হইয়াছে। আমি ইহার নাম দিয়াছি The Beat and Bar Theory বা পর্ব-পর্বাক-বাদ।

বাংলা ছন্দ সম্পর্কে সম্প্রতি যাহারা আলোচনা করিয়াছেন, তাঁহারা অনেকেই বাংলা ছন্দ-পদ্ধতির মূল ঐক্যটি ধরিতে পারেন নাই। বাংলায় অক্ষরের (syllable-এর) মাত্রা বাবা-ধরা কিংবা পূর্বনির্দিষ্ট নহে, ছন্দের আবশ্যকতা-হত অক্ষরের (syllable-এর) হ্রস্বীকরণ বা দীর্ঘীকরণ হইয়া থাকে ; কিন্তু ছন্দের আবশ্যকতার সূত্র কি, তাহা ঠিক ধরিতে না পারিয়া, তাঁহারা বাংলায় নানারকম ‘স্বতন্ত্র’ বীতি খুঁজিয়া বেড়াইতেছেন। তাঁহারা বাংলা ছন্দকে ত্রিধা বিভক্ত কবিয়া ‘স্বরবৃত্ত’, ‘মাত্রাবৃত্ত’ এবং ‘অক্ষরবৃত্ত’ এই তিনটি নাম দিয়াছেন, এবং বলিতেছেন যে, তিনটি বিভিন্ন রীতিতে বাংলায় ছন্দ রচিত হয়। কখন কখন তাঁহারা আবার চারিটি, পাঁচটি, কি ততোধিক বিভাগ করিয়া করিতেছেন।

অবশ্য অনেক দিন পূর্বেই, বাংলায় তিন ধরনের ছন্দের অস্তিত্ব স্বীকৃত হইয়াছিল। যাহারা কবি, তাঁহারা ত স্বীকার করিতেনই, যাহারা ছন্দসম্পর্কে আলোচনা করিতেন, তাঁহারাও করিতেন। ১৩২৩ সনে দশম বঙ্গীয়-সাহিত্য-সম্মেলনে স্বর্গীয় রাখালরাজ রায় মহাশয় এতৎসম্পর্কে একটি প্রবন্ধ পাঠ করেন। তাহাতে তিনি স্পষ্ট করিয়া বলেন—“বাঙালীরা এখন তিন প্রকারের ছন্দ চলিয়াছে। প্রথম—অক্ষর গণনা করিয়া, ২য় প্রকার—মাত্রা গণনা করিয়া, আর-এক প্রকারের ছন্দ খনার বচন, ছেলেভুলান ছড়া, মেয়েলি ছড়ায় আবদ্ধ হইল। ব্যঙ্গ কবিতায় ৬/রাজকৃষ্ণ রায় এবং ৬/কবি হেমচন্দ্র এই ছন্দের ব্যবহার করিয়া-ছিলেন। এখন কবির স্তর রবীন্দ্রনাথ ও বিভূষণ প্রভৃতি অনেকেই উচ্চাঙ্গের

কবিতায় ইহার ব্যবহার করিতেছেন। * * * প্রথম প্রকার ছন্দের ‘অক্ষর-মাত্রিক’, ২য় প্রকারের ‘মাত্রাবৃত্ত’ এবং ৩য় প্রকারের ‘স্বরমাত্রিক’ বা ‘ছড়ার ছন্দ’ নাম দেওয়া বাইতে পারে।” আজকাল অনেকে ‘অক্ষরমাত্রিক’ স্থলে ‘অক্ষরবৃত্ত’, এবং ‘স্বরমাত্রিক’ স্থলে ‘স্বরবৃত্ত’ ব্যবহার করিতেছেন। কিন্তু এই নামগুলি অপেক্ষা বাখালরাজ রায় মহাশয়ের দেওয়া নামগুলিই বরং সমীচীনতর; কারণ, যথার্থ ‘বৃত্তচ্ছন্দ’ বাংলায় নাই। সমমাত্রিক পর্বের উপরই বাংলা প্রভৃতি ভাষার ছন্দ প্রতিষ্ঠিত, ‘বৃত্তচ্ছন্দ’ তদ্রূপ নহে। সংস্কৃত ‘বৃত্তচ্ছন্দ’গুলি প্রাচীন বৈদিক ছন্দ হইতে সমুদ্ভূত এবং মাত্রাসমক ছন্দ হইতে মূলতঃ পৃথক্। ‘বৃত্তচ্ছন্দ’ এবং মাত্রাসমক ছন্দের rhythm বা ছন্দঃস্পন্দনের প্রকৃতি এবং আদর্শ একেবারেই বিভিন্ন। বলা বাহুল্য, বাংলা ছন্দমাত্রেরই মাত্রাসমক-জাতীয়। সংস্কৃত ‘অক্ষরবৃত্তের’ অনুরূপ কোন ছন্দ বাংলায় চলে না। এ বিষয়ে বিস্তারিত আলোচনা এস্থলে নিম্নপ্রয়োজন।

১৩২৫ সনে ‘ভারতী’ পত্রিকায় কবি সত্যেন্দ্রনাথ ‘ছন্দ-সরস্বতী’ নামে যে প্রবন্ধ প্রকাশ করেন, তাহাতেও এইরূপ বিভাগ স্বীকৃত হইয়াছে। ঐ প্রবন্ধের প্রথম ‘প্রকাশে’ তথাকথিত ‘অক্ষরবৃত্ত’, দ্বিতীয় ‘প্রকাশে’ তথাকথিত ‘মাত্রাবৃত্ত’, এবং তৃতীয় ‘প্রকাশে’ তথাকথিত ‘স্বরবৃত্তের’ কথা বলা হইয়াছে। সম্প্রতি কেহ কেহ বাংলা ছন্দের যে আর-একটি চতুর্থ বিভাগের অর্থাৎ মাত্রাসমক স্বরসমক ছন্দের কথা তুলিয়াছেন, তাহার বিষয় ‘ছন্দ-সরস্বতী’ প্রবন্ধের পঞ্চম ‘প্রকাশে’ বলা হইয়াছে। পয়ারজাতীয় ছন্দের প্রতি কেহ কেহ যে অবজ্ঞা প্রদর্শন করেন, তাহা ঐ প্রবন্ধের দ্বিতীয় ‘প্রকাশে’ ‘ছন্দোন্নয়ন’-র মতেই অনুযায়ী। বাংলা ছন্দে যে বিদেশী সব রকম ছন্দের অনুকরণ করা যায়, এ মতটিও ‘ছন্দ-সরস্বতী’-র চতুর্থ ‘প্রকাশে’ আছে। ‘অক্ষরবৃত্ত’ শব্দটিও ঐ প্রবন্ধের, এবং মধ্যযুগের লেখকেরা যে ছন্দোজ্ঞান না থাকার দ্রুপ সংখ্যা ভর্তি করার জন্য “বাংলা ছন্দেই পায়ে অক্ষরবৃত্তের তুড়ুং ঠুকে দিইয়াছিলেন” এ মতটিও ঐ প্রবন্ধে আছে। একমাত্র রবীন্দ্রনাথের প্রতিভাবে যে বাংলা ছন্দের তিন ধারায় বঙ্গের কাব্যসাহিত্যে “যুক্তবেণী স্থষ্টি হয়েছে”—এই মত এবং এই উপমা উভয়ই ‘ছন্দ-সরস্বতী’ প্রবন্ধে পাওয়া যায়। কিন্তু কবি সত্যেন্দ্রনাথ ঐ প্রবন্ধে ছন্দঃসম্পর্কীয় যত ক্ষুদ্র প্রশ্ন ও চিন্তার অবতারণা করিয়াছেন, তাহার সম্পূর্ণ আলোচনা কেহ আর করেন নাই।

সত্যেন্দ্রনাথ নানা ধরণের ছন্দের পরিচয় দিয়াছেন বটে, কিন্তু মূলে যে একটা ঐক্য থাকিতে পারে, তাহা একেবারে বিস্মৃত হন নাই। তৃতীয় ‘প্রকাশে’ তিনি নিজেই প্রশ্ন তুলিয়াছেন—“আচ্ছা, এই অক্ষর-গোণা ছন্দ এবং Syllable বা শব্দ-পাপড়ি গোণা ছন্দ, মূলে কি একই জিনিস নয়?” ইহার স্পষ্ট উত্তর তিনি কিছু দেন নাই,—তামিল, ফার্সী বা আসামী হইতে পয়ায়ের উৎপত্তি হইয়াছে কি না, এই প্রশ্নের উত্থাপন মাত্র কবিতাছেন। তাহার মতাবলম্বীরা বাংলা ছন্দের ইতিহাস আলোচনা না কবিতা একেবারেই স্বতন্ত্র তিনটি (চারিটি ?) বিভাগেব কল্পনা করিয়াছেন।

মতটি বাহাবই হউক, ইহার আলোচনা হওয়া আবশ্যক।

প্রথমতঃ, *a priori* স্ববেকটি আপত্তি হইতে পাবে।

বৈজ্ঞানিক চিন্তাপ্রণালী সর্বত্রই বৈচিত্র্যেব মধ্যে ঐক্য দেখিতে পায়। বাংলা ছন্দের জগতে নানাবিধ বীতি (style, থাকিতে পারে, যেমন হিন্দুস্তানী সঙ্গীতের জগতে গোয়ালিয়র, জৌনপুরি ইত্যাদি নানাবিধ ঢঙ আছে। কিন্তু তাহা সত্ত্বেও ছন্দোবন্ধনেব কোন একটা মূল নীতি থাকা সম্ভব নয় কি ? বাংলার ভাষা, ব্যাকরণ ইত্যাদিতে যদি একটি স্বকীয় নৈশিষ্ট্য থাকে, তবে বাংলা ছন্দে থাকিবে না কেন ? তিনটি বা চারিটি বা পাঁচটি স্বতন্ত্র জাতির ছন্দ একই ভাষায় একই সময়ে প্রচলিত থাকা সম্ভব কি ? বাঙালীর স্বাভাবিক ছন্দোবোধ বলিয়া কোন জিনিস নাই কি ? যদি থাকে, তবে তাহার কি কোন সহজবোধ্য মূল স্থা পাওয়া যায় না ?

ছন্দোদ্রষ্ট কবিতার দুর্বলতা সহজেই বাঙালীর কানে ধরা দেয়। কিন্তু যদি বাস্তবিকই তিন চারিটি বিভিন্ন পদ্ধতির ছন্দ প্রচলিত থাকিত, তবে অত শীঘ্র ও সহজে ছন্দের দোষ কানে ধরা দিত কি ? কারণ, তিনটি পদ্ধতি স্বীকার কবিলে, ইহাও স্বীকার করিতে হয় যে, অধিকাংশ ক্ষেত্রে কোন এক কবিতার ছন্দ একটি বিশেষ পদ্ধতিমতে শুদ্ধ হইলেও অপরাপর পদ্ধতিমতে দুষ্ট। যেমন—

অনি যদি | মর্য নিন্দে | কাশীঃসঙ্গ | বাণে

এই চরণটি তথাকথিত ‘অক্ষরবৃত্ত’ এবং তথাকথিত ‘মাত্রাবৃত্ত’ বীতিতে দুষ্ট, কিন্তু তথাকথিত ‘স্বরবৃত্ত’ বীতিব হিসাবে নিভুল। সুতরাং কোনও কবিতার চরণ শুনিয়া তখনই তাহাতে ছন্দঃপতন হইয়াছে বলা চলিত না, তিনটি বীতির নিয়ম মিলাইয়া তবেই তাহাকে ছন্দোদ্রষ্ট বলা যাইত।

তাহা ছাড়া, যেভাবে এই তিনটি রীতির বিভাগ করা হয়, তাহাতে কি putting the cart before the horse এই fallacy আসে না? কেহ কি প্রথমে কোনও কবিতার জাতি নির্ণয় করিয়া, পরে তাহার ছন্দোবিভাগ করেন, না, প্রথমে ছন্দোবিভাগ করিয়া পরে জাতি নির্ণয় করেন?

অনেকে বলেন যে, ‘স্বরবৃত্ত’ ছন্দ প্রাকৃত বাংলার ছন্দ, এবং হসন্তবহুল। কিন্তু

তৃতের মতন | চেহারা যেমন | নির্কোষ অতি | যোর = ৬+৬+৬+২

বা কিছু হারাণ | গিল্লী বলেন | কেট্টা বেটাই | চোর = ৬+৬+৬+২

এখানে প্রাকৃত বাংলার ব্যবহার হইয়াছে, অথচ ছন্দ যে ‘স্বরবৃত্ত’ নহে, ‘মাত্রাবৃত্ত’, তাহা ছন্দোবিভাগ না করিয়া কিরূপে বলা যাইতে পারে?

যুক্ত বেণীষ | গঙ্গা যেথায় | মুক্তি বিতরে | বঙ্গ = ৬+৬+৬+৩

আমারা বাঙালী | বাস করি সেই | তীর্থে—বরদ | বঙ্গ = ৬+৬+৬+৩

এখানেও ছন্দ হসন্তবহুল, সুতরাং ইহাকে ‘স্বরবৃত্ত’ মনে করাই স্বাভাবিক। একমাত্র অস্ববিধা এই যে, ‘স্বরবৃত্তে’ ইহাব ছন্দোবিভাগ ‘মিলান’ যায় না, সুতরাং ‘মাত্রাবৃত্ত’ বলিতে হয়। কার্যতঃ সকলেই আগে ছন্দোবিভাগ করিয়া পরে জাতিনির্ণয় করিয়া আসিতেছেন। সুতরাং ছন্দোবিভাগের সূত্র কি, তাহাই নির্ণীত হওয়া দরকার। জাতিবিভাগের হিসাবে ছন্দের মাত্রা নির্দিষ্ট হয় না। ছন্দের মাত্রা ও বিভাগ ইত্যাদি স্থির হইলে পর তাহাকে এ জাতি, সে জাতি, যাহা ইচ্ছা বলা যাইতে পারে। কিন্তু সংস্কৃত ও ইংরেজী ছন্দের কয়েকটি নিয়ম ধরিয়া বাংলা ছন্দের আলোচনায় অগ্রসর হইলে এবং বাংলা ভাষার তথা বাঙালীর ছন্দের মূল প্রকৃতির বিষয়ে অবহিত না হইলে নানাবিধ প্রমাণে জড়িত হইতে হয়।

তাহার পর, বাস্তবিকই কি তিনটি ‘বৃত্তে’ মাত্রার পদ্ধতি বিভিন্ন? ‘স্বরবৃত্তে’ ও ‘অক্ষরবৃত্তে’ পার্থক্য কি? ‘স্বরবৃত্তে’ স্বর গুণিয়া মাত্রা ঠিক কবিত্তে হয়। ‘অক্ষরবৃত্তে’ কি হরফ্ গুণিয়া ঠিক করা হয়? ছন্দের পরিচয় কানে; সুতরাং যাহা নিতান্ত দর্শনগ্রাহ্য এবং কেবলমাত্র লেখার কৌশল হইতে উৎপন্ন (অর্থাৎ হরফ্), তাহা কখনও ছন্দের ভিত্তি হইতে পারে না। নিরক্ষর লোকেও তো ছন্দোপতন ধরিতে পারে। রোমান্ বর্ণমালায় তথাকথিত ‘অক্ষরবৃত্ত’ ছন্দের কবিতা লিখিলে কিরূপে তাহার হিসাব হইবে? ধ্বনির দিক দিয়া বিবেচনা করিলে দেখা যায় যে, তথাকথিত ‘অক্ষরবৃত্তে’ স্বর গুণিয়াই মাত্রা ঠিক করা

হয় ; কিন্তু কোন শব্দের শেষে যদি closed syllable অর্থাৎ যৌগিক অক্ষর থাকে, তবে তাহাতে দুই মাত্রা ধরা হয়। কিন্তু তাহাও কি সর্বত্র হয় ?

‘বাদঃপতিরোধ যথা চলোঈ আঘাতে’
‘তোমার শ্রীপদ-রজঃ এখনো লভিতে’
‘প্রসারিছে বরপুট ফুক পারাবার’

এখানে ‘বাদঃ’, ‘রজঃ’ শব্দে দুই মাত্রা, যদিও ‘দঃ’ বা ‘জঃ’ যৌগিক অক্ষর (closed syllable)। রবীন্দ্রনাথের কাব্যেই দেখা যায় যে, ‘দিক্-প্রান্ত’ শব্দটি ‘অক্ষরবৃত্তে’ কখনও তিন মাত্রার, কখনও চার মাত্রাব বলিয়া গণ্য হয়। ‘দিক্’ শব্দটিও কখনও এক মাত্রার, কখনও দুই মাত্রাব বলিয়া ধরা হয়।

তব চিত্ত গগনেব দূর দিক্-সীমা	= ৮ + ৬
বেদনার রাস্তা যেখে পেয়েছে মহিমা	= ৮ + ৬
মনেব আকাশে তার দিক্ সীমানা বেয়ে	= ৮ + ৬
বিবংগী স্বপনপাখী চলিয়াছে দেখে।	= ৮ + ৬

‘ঐ’ শব্দটি কখনও এক মাত্রার কখনও দুই মাত্রাব বলিয়া ব্যবহৃত হয়।

‘মাতঃ মাতঃ ধনি উঠে গভীর শিলাখ’

এ রকম পংক্তিতে ‘মাতঃ’ পদান্তের যৌগিক অক্ষর হইয়াও এক মাত্রার। তাহা ছাড়া, শব্দের প্রারম্ভে কি অভ্যন্তরে যদি closed syllable বা যৌগিক অক্ষর থাকে, তবে তাহাও সর্বদা এক মাত্রার বলিয়া গণ্য হয় না।

ভবানী বলেন তোর | নায়ে ভরা জল।
আলতা ধুইবে পদ | বোখা থুব বুল ॥

এখানে ‘আল্’ ও ‘ধুই’ শব্দের আন্ত স্থান অধিকার করিয়াও দুই মাত্রার বলিয়া পরিগণিত। সেইরূপ—

চিনি ফেটেছে দেখে গৃহিণী সরোষ	= ৮ + ৬
ঝি বলে ঠাকুরণ মোর নেই কোন নোষ	= ৮ + ৬

এখানে ‘চিম্’ দীর্ঘ। সম্প্রতি কেহ কেহ বলিয়াছেন যে, ‘অক্ষরবৃত্তে’ সংস্কৃত

শব্দের আদিতে বা মধ্যে অবস্থিত closed syllable বা যৌগিক অক্ষরের দীর্ঘীকরণ চলে না। কিন্তু এ মত কি ঠিক ?—

গিয়েছি[—]নু : কা[—]খন : পল্লী = ১ + ১ + ৩

সৰ্ব্বাঙ্গ : জ[—]ল' গে | এগি[—]দল : গায = ১ + ৩

বা[—]তাসে দুটি[—]বেন | শীর্ষ[—]সনেত = ১ + ৩

অথবা,

কা[—]স অব[—]গুটি : | প্রভা[—]তের অকণ[—]দুকুলে = ১ + ১০

শৈল[—]তটমূলে।

বু[—]গাঙ্গ রব বা[—]ধা | প্রভা[—]তের লা[—]ধা : মা[—]ধা ব = ১ + ১০

এ রচনায় স্থলে এই মত খণ্ডিত হইতেছে। সুতরাং এই মাত্র বলা যায় যে, 'অক্ষরবৃত্তে' closed syllable কখনও এক মাত্রাব, কখনও দুই মাত্রার হয়। বাঁধা-ধরা পূর্বনির্দিষ্ট কোনও রীতি নাই। কিন্তু, কোন্ ক্ষেত্রে যে তথাকথিত 'অক্ষরবৃত্তে' যৌগিক অক্ষর দীর্ঘ হইবে তাহার কোন নির্দেশ কেহ দিতে পারিতেছেন না। কিন্তু পর্ব-পর্বাক্ষর বাদ অনুসারে তাহা সহজেই নির্ণয় করা যায়।

'স্বরবৃত্তে'ও কি সর্বদা স্বর গুণিয়া মাত্রা স্থির হয় ?

- (১) গ[—]ব গ[—]ব গ[—]ব | গ[—]র্জ দে[—]রা | ব[—]ব ব[—]ব ব[—]ব | বৃ[—]ষ্টি
- (২) আ[—]ব্ আ[—]ব্ সই | জ[—]ল্ আ[—]নি গে | জ[—]ল্ আ[—]নি গে | চ[—]ল্
- (৩) আ[—]ই আ[—]ই আ[—]ই | এ[—]ই বু[—]ড়ো কি | এ[—] গৌ[—]রীঃ | ব[—]র লো
- (৪) ক[—]িনু না[—]গিত | দা[—]ড় কা[—]মার | আ[—]র্দেক তা[—]র | চুল
- (৫) এ[—]ব পয[—]সায় | ক[—]িনেছে সে | তা[—]লপাতার এক | বী[—]ণী
- (৬) এ[—] সংসা[—]র | রসের কু[—]টি
খাই[—] দাই[—] আর | মজা[—] লু[—]টি
- (৭) নির্ভ[—]য়ে ভু[—]ই | রা[—]খের মা[—]ধা | কা[—]ল বা[—]ত্রির | কো[—]লে
- (৮) বসেছে আ[—]জ | র[—]খের তা[—]র | স্নান[—] যা[—]ত্রার | সে[—]লা
- (৯) আগাগো[—]ড়া | সব শু[—]নু[—]তই | হ[—]বে
- (১০) বা[—]গ বল[—]লেন, | ক[—]ঠিন হে[—]সে, | "তো[—]মরা[—] মা[—]য়ে | বি[—]য়ে
এক[—] লয়ে[—]ই | বি[—]য়ে ক[—]রা | আমা[—]র মরা[—]র | পরে
- (১১) এ[—]মনি ক[—]য়ে | হা[—]য, আমা[—]র | দিন যে কে[—]টে | বা[—]র

(১২) কপালে বা | লেখা আছে | তার কল ভো | হবেই হবে

(১৩) গেছ দৌছে | করাকাবাদ | চলে
দেইখানেতেই- | বর পাতুবে | ষ'লে।

(১৪) হায় কি হ'লো | পোটর কথা | বেরিয়ে গেল | কত
ইতুকে সে | লাট টমসন্ | বেরাল ইলুয় | বত

(১৫) বাইরে শুধু | জলের শব্দ | ঝুপু ঝুপু | ঝুপু
দস্তি ছেলে | গল্প শুনে | এ কবারে | চুপু

এগুলি কোন্‌ বৃত্তে রচিত ? ‘স্বরবৃত্তে’ তো ? নিম্নরেখ পৰ্ব্বগুলিতে যে স্বর গুণিয়া মাত্রা স্থির করা হয় নাই, তাহা তো হ্রস্পট। কারণ, ঐ পৰ্ব্বগুলিতে স্বরের সংখ্যা কখন তিন, কখন দুই হওয়া সত্ত্বেও সন্নিহিত চতুঃস্বর পৰ্ব্বের সহিত মাত্রায় সমান হইতেছে। তাহা হইলে ‘স্বরবৃত্তে’ও কখন কখন closed syllable-কে দুই মাত্রা ধরা হয়, স্বীকার করিতে হইবে। সুতরাং বলিতে হয় যে, ‘স্বরবৃত্ত’ ছন্দেও আবশ্যক-মত syllable-কে দীর্ঘ করিতে হয়। কিন্তু সেই আবশ্যকতার স্বরূপ কি ? পৰ্ব্ব-পৰ্ব্বাঙ্গ-বাদে তাহারই ব্যাখ্যা দেওয়া হইয়াছে।

এতদ্বিন্ন তথাকথিত ‘মাত্রাবৃত্ত’ জাতীয় কবিতাতেও যে সৰ্ব্বদা ‘মাত্রাবৃত্তে’র নিয়ম বজায় থাকে, তাহা নহে। হেমচন্দ্রের ‘দশমহাবিঘ্না’ কবিতাটিতে বা রবীন্দ্রনাথের ‘জনগণমন-অধিনায়ক’ কবিতাটিতে ‘মাত্রাবৃত্তে’র নিয়মগুলি প্রতিপালিত হইয়াছে কি ? কেহ কেহ বলিতে পাবেন যে, ঐ কবিতাগুলি সংস্কৃত পদ্ধতিতে রচিত। বাংলায় open syllable-এর দীর্ঘ উচ্চারণ প্রায় হয় না ; ঐ কবিতাগুলিতে বহু open syllable-এর দীর্ঘ উচ্চারণ হইতেছে। কিন্তু উচ্চারণ অনেক সময়ে সংস্কৃতানুগ হইলেও, ছন্দ সংস্কৃতেব নহে, ছন্দ বাংলাব। ইচ্ছা করিলেই সংস্কৃত উচ্চারণ যে বাংলা কবিতায় চালান যায় না— ইহা বহু পৰীক্ষায় প্রমাণিত হইয়াছে। কিন্তু বাংলা ছন্দের মূল ধাত ও নিয়ম বজায় রাখিলে open syllable-এর দীর্ঘ উচ্চারণ স্বভাবতঃই হইতে পাবে।
যেমন—

॥
স্নেহ বিফল | করুণা চল ছল | শিরের জাগ কার | আঁধারে

॥
কাত দিগেব | আলোক লাগিল | ক্ষমা-মুন্দর | চক

তথাকথিত ‘মাত্রাবৃত্তে’ সমস্ত স্বরান্ত অক্ষর হ্রস্ব বলিয়া ধরার রীতি থাকিলেও এখানে ‘স্নে’, ‘ক্স’ অনায়াসেই দীর্ঘ হইতেছে। ভারতচন্দ্র, রবীন্দ্রনাথ, হেমচন্দ্র,

রজনীকান্ত, ষিঙ্কেললাল প্রভৃতি কবির বহু রচনায় ইহা প্রমাণিত হইয়াছে। এই সমস্ত সংস্কৃতগন্ধি কবিতায় দীর্ঘ উচ্চারণ বাস্তবিক যে সংস্কৃত উচ্চারণের নিয়ম অনুসারে হয় না, বাংলা ছন্দের নিয়ম অনুসারে হয়, তাহা কিঞ্চিৎ প্রশিধান কবিলেই দেখা যাইবে (১৬ক সূত্র দ্রষ্টব্য)।

Open syllable-এর দীর্ঘ উচ্চারণ ‘অক্ষরবৃত্ত’, ‘স্বরবৃত্ত’ প্রভৃতিতেও যে হয় না, এমন নহে। যথা—

‘বল্ ছিন্ন বীণে, | বল্ উচ্চঃস্বরে—

না—না—না— | মানবের তরে—’

‘কাজি ফুল | কুড়ুতে | পেয়ে গেলুম | মান।

হাত খুম্‌খুম্ | পা খুম্‌খুম্ | সীতাবানের | খেলা’

অতরাং আসলে দেখা যাইতেছে যে, সব রকম স্রীতির কবিতাতেই ছন্দের আবশ্যক-মত open ও closed ‘সব রকম syllableই দীর্ঘ’ হইতে পারে। কাজে কাজেই মাত্রাপদ্ধতির দিক্ দিয়া তিনটি ‘বৃত্তে’ বাংলা ছন্দের ভাগ করার কোন কারণ নাই। আজকাল কেহ কেহ এজন্ত ‘অক্ষরবৃত্ত’কে ‘যৌগিক’ অর্থাৎ মিশ্র বলিতেছেন। কিন্তু ‘স্বরবৃত্ত’, ‘মাত্রাবৃত্ত’ ও ‘যৌগিক’ (mixed)—এইরূপ শ্রেণীবিভাগ যে কিরূপ illogical বা যুক্তির বিরুদ্ধ তাহা সহজেই প্রতীত হয়।

বাংলা কাব্য হইতে বহু শত উদাহরণ দিয়া দেখান যায় যে, প্রস্তাবিত ত্রিধা বিভাগ স্বীকার করিলে অনেক বাংলা কবিতাই ছন্দের রাজ্য হইতে বাদ পড়ে। নিম্নে বিভিন্ন যুগের লেখা হইতে কয়েকটি উদাহরণ দিতেছি, কিন্তু ইহাদের কোনটিতেই কোন ‘বৃত্তেব’ নিয়ম খাটে না :

(১) জন : জামাই | ভাগ্না।

তিন : নয় | আপ্না।

(২) বৃষ্টি পড়ে | টাপুব টুপুব | নদের এল | বান

শিব ঠাকুর | বিয় ভাল | তিন্ কণ্ঠে | দান।

- (৫) ডাক্ দিয়ে কয় | দেবীবর
 নিকুল | শোভাকর
 ডাক্ দিয়ে কয় | শোভাকর
 নিকংশ | দেবীবর।
- (৪) যে রজন | খে যছি (= খেয়ছি) আমি | বার বৎসর | আগে
 আজ কেন | জিতে আমার | সেই রজন | লাগে।
- (৫) শুক বলে | আমার কুক | জগতের | কালো
 শারী বলে | আমার রাবার | রাগে জগৎ | আলো।
- (৬) কাইছন | মূনিবর | এমন ক'রে | যেতেই কি হয়
 চাই] লক্ষ কথা | সমাপন | এই কথাব | উত্থাপন,
 দিনক্ষণ | চাই নিরূপণ | ওই ছুঁড়া তোর | বিয়ে নয়
- (৭) কি বলিলে : পোড়ারমুখ | কুণ করিতে : ষয়
 সর্বদা : জ্বলে' গেল | অগ্নি দিল : গায়।
- (৮) এরা] পদা তুলে | ঘোমটা খুলে | দে'জ শুজে | সম্ভার যাবে
 ডা'ম হিন্দু | যানি বোলে | বিন্দু বিন্দু | ত্র্যাদি ধাবে।
- (৯) কোথায় কৈ | শবী দল ? | বিদ্যাসাগর | কোথা ?
 মুখুজোর | কারচুপিতে | মুখ হৈল | ভোঁতা।
 ও 'ভীল | কুন্দ'স | একবার দেখ | চেরে,
 বকুলতলার | পথের ধাবে | কত শত | মেয়ে।

(১০) - / /
 সন্ধ্যাগগনে | নিবিড় কালিয়া | অরণো খেলিছে নিশি
 || / /
 ভীত বদনা | পৃথিবী হেরিছে | ঘেঁষ অন্ধকারে | মিশি
 || / /
 হী হী শব্দে | অটবী পুরিছে | জাগিছে প্রমথগণ
 - / /
 অটহাসেতে | বিকট ভাষেতে | পূরি ছ দিটপী বন
 / /
 কুট করতালি | বরু তালিছে | ডাকিনী তুলিছে ডানে
 - / /
 বিষ বিটপ | ব্রহ্ম পিশাচ | হাং'ছ বজ্রাঘে গাং'ছ।

(১১) / - /
 “জয় রাণা | রামসিংহর | জয়”—

~ /
 মেত্রিশক্তি | উর্দ্ধধবে | কয়
 . / . / /
 কনের বক্ষ | কৈপে উঠে | ডবে
 /
 ছুটি চক্ষু | লে'ছল' | ক'র,
 ~ /
 বরষাত্রী | হাঁকে সম | ধরে
 - / - /
 “জয় রাণা | রামসিংহব | জয়।”

(১২) / /
 ছুটল কেন : মহেন্দ্রের আনন্দেন : ঘোড়
 / /
 ছুটল কেন : উর্বরীর | মস্তিষ্কের : ডায়
 ~ /
 বৈকাল : বৈশাখী : এল | আকাশ : লুঠনে
 ~ /
 শুক্লবাতি : চাক্ষু মুখ : মেঘাব : শুষ্ঠনে

এ স্থলে কেহ বলিতে পাবেন যে, এখানে বিভিন্ন ‘বৃত্ত’ের নিয়মের ব্যভিচারী যে সমস্ত উদাহরণ দেওয়া হইল, সেগুলি শুদ্ধ ‘স্বরবৃত্ত’, শুদ্ধ ‘অক্ষবৃত্ত’ বা শুদ্ধ ‘মাত্রাবৃত্ত’ের উদাহরণ নহে। এই সমস্ত ‘ব্যভিচারী’ কবিতাকে তবে কি বলা হইবে? আশা করি, তাহাদিগকে ছন্দোদ্রষ্ট বলিতে কেহ সাহস করিবেন না—বহুকাল হইতে বাঙালীর কান ঐ সমস্ত কবিতাব ছন্দে তৃপ্তিলাভ করিয়াছে। বাংলা ছন্দের জগতে তাহাদের কোনও একটা

স্থান নির্দেশ করিতে হইবে। তবে কি প্রত্যেক 'বৃত্ত'ের প্রাচীন ও আধুনিক, শুদ্ধ ও ব্যভিচারী ভেদে ছয়টি কি নয়টি, কি ততোধিক বিভাগ কবিতে হইবে? কিন্তু বাংলা ছন্দের ইতিহাস আলোচনা করিলে দেখা যাইবে যে, প্রাচীন 'স্বরবৃত্ত' বা প্রাচীন 'মাত্রাবৃত্ত' বা প্রাচীন 'অক্ষরবৃত্ত'—ইহাদের মধ্যে পূর্বনির্দিষ্ট একই মাত্রাপদ্ধতি দেখা যায় না। আবৃত্তক-মত হ্রস্বীকরণ ও দীর্ঘীকরণ করাই চিরন্তন রীতি। তাহা ছাড়া, 'ব্যভিচারী স্বরবৃত্ত' ইত্যাদি সংজ্ঞা দিলে তো কোন পদ্ধতি স্থির করা হয় না, কেবলমাত্র 'স্বরবৃত্ত' ইত্যাদির প্রস্তাবিত নিয়মের ভ্রান্তি ও অসম্পূর্ণতা স্বীকার করিতে হয়। শেষ পর্যন্ত সত্যোদেহেব গায় বাংলা ছন্দকে বহু খণ্ডে বিভাগ কবিতো হইবে, তাহাতেও সব অনুবিধাব পার পাওয়া যাইবে কি না সন্দেহ।

বাংলা ছন্দেব প্রস্তাবিত ত্রিধা বিভাগ সম্পূর্ণ ঐতিহাসিক। বাংলা ভাষাব কোন যুগেই তথাকথিত তিনটি স্বতন্ত্র পদ্ধতিতে কবিতা রচিত হয় নাই। 'বৌদ্ধগান ও দোহা', 'শূন্তপুরাণ' ইত্যাদি রচনাব সময় হইতে উনবিংশ শতাব্দী পর্যন্ত কোন সময়েই তিনটি পৃথক মাত্রাপদ্ধতি বাংলা ছন্দে দেখা যায় না। সর্বদাই Beat and Bar Theory বা পর্ব-পর্বোক্ত-বাদ অনুযায়ী রীতিতে মাত্রা নির্ণীত হইতেছে দেখা যায়। একই চরণের মধ্যে কতকটা তথাকথিত 'স্বরবৃত্ত'ের, কতকটা তথাকথিত 'মাত্রাবৃত্ত'ের লক্ষণ নানাভাবে জড়িত হইয়া আছে দেখা যায়। যে ছন্দ বাংলা কবিতার প্রধান বাহন, যাহাতে বাংলার সমস্ত শ্রেষ্ঠ কাব্য রচিত হইয়াছে, আজ পর্যন্ত কোন গভীর ভাবপূর্ণ কবিতায় যে ছন্দ অপরিহার্য, সেই ছন্দে অর্থাৎ পয়ারজাতীয় ছন্দে প্রস্তাবিত কয়েকটি 'বৃত্ত'ের নিয়মগুলির মিশ্রণ তো সুস্পষ্ট। যাহারা পূর্বে ইহাকে 'অক্ষরবৃত্ত' বলিয়াছেন, তাহারা এই সংজ্ঞার হ্রস্বলতা বুঝিয়া এখন বলিতেছেন যে, ইহা 'যৌগিক' ছন্দ, অর্থাৎ 'স্বরবৃত্ত' ও 'মাত্রাবৃত্ত'ের বর্ণসঙ্কর। কিন্তু তাহারা যাহাকে 'স্বরবৃত্ত' ও 'মাত্রাবৃত্ত' বলিতেছেন, তাহার বয়স অতি কম। প্রকৃতপক্ষে রবীন্দ্রনাথ ও তাহার অনুসারকগণের কাব্য দেখিয়া তাহারা বাংলা ছন্দের তিনটি বিভাগ কল্পনা করিয়াছেন। প্রাচীন কাব্যের 'স্বরবৃত্ত' তাহাদের কল্পিত নিয়ম মানিয়া চলে না, প্রাচীন 'মাত্রাবৃত্ত'ও তাহাদের নিয়ম মানে না। আধুনিক 'স্বরবৃত্ত' ও 'মাত্রাবৃত্ত' মিশাইয়া যে পয়ারজাতীয় ছন্দের উৎপত্তি হইয়াছে, এ মত একান্ত অগ্রাহ্য। তাহাদের স্বকল্পিত ছন্দশাস্ত্র অনুসারে যদি তাহারা পয়ারজাতীয় ছন্দের ব্যাখ্যা খুঁজিয়া না পান, তবে সে দোষ তাহাদের কল্পিত ছন্দশাস্ত্রের;

বাংলা ছন্দের মূল তত্ত্বটি যে তাঁহারা ধরিতে পারেন নাই, তাহা ইহাতেই স্পষ্ট প্রতীত হয়।

সুতরাং দেখা যাইতেছে যে, মাত্রাপদ্ধতির দিক্ দিয়া বাংলায় যে তিনটি স্বতন্ত্র 'বৃত্ত' আছে, তাহা কোনক্রমেই স্বীকার করা যায় না। এই Division সম্পূর্ণ ইতিহাসবিরুদ্ধ,—যত বকম fallacies of division আছে, সমস্তই ইহাতে পাওয়া যায়।

আধুনিক অনেক কবিতাকেই অবশ্য যে-কোন একটি 'বৃত্তে' ফেলিয়া দেওয়া যায়। কিন্তু আসলে বাংলা ছন্দের পদ্ধতি এক ও অপরিবর্তনীয়। পূর্বোক্ত Beat and Bar Theory-তে সূত্রাকারে সেই পদ্ধতি বিবৃত হইয়াছে। আধুনিক কবিরা সেই পদ্ধতি বজায় রাখিয়াই কোন কোন দিক্ দিয়া এক-একপ্রকার বাধা-ধরা রীতি বাংলা কাবোর ছন্দে আনিতেছেন। কিন্তু সেই রীতি দেখিয়াই বাংলা ছন্দের মূল প্রকৃতি বুঝা যায় না। আধুনিক 'এক একটি রীতিতে বাংলা ছন্দের কোন একটি প্রবৃত্তির চরম অভিব্যক্তি হইয়াছে। আধুনিক অনেক 'স্বরমাত্রিক' ছন্দে যৌগিক অক্ষরমাত্রেরই দৃষ্টীকরণ হয়, পরন্তু আধুনিক 'মাত্রাবৃত্ত' ছন্দে যৌগিক অক্ষরমাত্রেরই দীর্ঘীকরণ হয়। ইচ্ছা করিলে অসংখ্য বিশিষ্ট রীতির ছন্দও কবিরা চালাইতে পারেন, যেমন, এমন এক রীতিব ছন্দ চালান সম্ভব যে, তাহাতে কেবলমাত্র ব্যঞ্জনান্ত অক্ষরেরই দীর্ঘীকরণ হইবে, কিন্তু যৌগিক-স্বরান্ত অক্ষরের দীর্ঘীকরণ চলিবে না। কিন্তু বাংলা ছন্দের যে প্রবৃত্তিকেই কবিরা বিশেষভাবে ফুটাইয়া তুলুন না কেন, মূলসূত্রগুলিকে তাঁহাদের মানিয়া চলিতেই হইবে। আধুনিক কবিরা যে সর্বদাই আধুনিক 'স্বরমাত্রিক' বা আধুনিক 'মাত্রাবৃত্ত' বা 'বর্ণমাত্রিক' ছন্দে লেখেন, তাহাও নয়।

যাহা হউক, মাত্রাপদ্ধতির দিক্ দিয়া যে বাংলা ছন্দে তিনটি স্বতন্ত্র জাতি আছে, এরূপ মনে করার পক্ষে কোন যৌক্তিকতা নাই।

ছন্দের রীতি

যে তিন ধরনের কবিতার কথা আধুনিক কবিরা বলেন, তাহাদের বিশেষত্ব ও পরস্পরের সহিত পার্থক্য—লয়ে, মাত্রা গুণিবার পদ্ধতিতে নয়। ছন্দো-বন্ধনের জ্ঞান অবশ্য মাত্রার হিসাব ঠিক-ঠাক বজায় রাখা আবশ্যক, কিন্তু কোথায় কোন্ অক্ষরটি হ্রস্ব, কোন্ অক্ষরটি দীর্ঘ—এইটুকু স্থির করিতে পারিলেই ছন্দের প্রকৃতি ঠিক জানা হয় না। ভারতীয় সঙ্গীতে যেমন তাল ছাড়াও রাগ-রাগিণী আছে, তেমন ছন্দেও সংস্কৃত সাহিত্যের গোড়া, বৈদৰ্ভী প্রভৃতির প্রতিকল্প নানা রকম রীতি (style) আছে। যে তিন রকম রীতির কবিতা বাংলায় প্রচলিত, তাহাব কিঞ্চিৎ পরিচয় নিম্নে দিতেছি। চরণের লয়ের উপরই এক এক রকম রীতির বৈশিষ্ট্য নির্ভর করে।

[১] ধীর লয়ের ছন্দ বা তানপ্রধান ছন্দ (পয়ারজাতীয় ছন্দ)

বাংলা কাব্যে যেটি সনাতন ও সর্বাপেক্ষা বেশী প্রচলিত রীতি, তাহার নাম দিতেছি পয়ারের রীতি। এই রীতিতে যে সমস্ত কবিতা রচিত তাহাদিগকে ‘পয়ারজাতীয়’ বলা যাইতে পারে।

এই ছন্দকেই ‘অক্ষরমাত্রিক’, ‘বর্ণমাত্রিক’, ‘অক্ষরবৃত্ত’ ইত্যাদি নামে অভিহিত করা হয়; কারণ আপাতদৃষ্টিতে মনে হয় যে, এই রীতির কবিতায় মাত্রাসংখ্যা হ্রস্ব বা বর্ণের সংখ্যা অনুযায়ী হইয়া থাকে। ধ্বনি-বিজ্ঞানসম্মত কোন ব্যাখ্যা খুঁজিলে বলিতে হয় যে, এই ছন্দে সাধারণতঃ প্রত্যেক syllable বা অক্ষরকে একমাত্রা ধরা হয়, কেবল কোন শব্দের শেষে হ্রস্ব syllable বা অক্ষর থাকিলে তাহাকে দুই মাত্রার ধরা হয়। কিন্তু পূর্বেই দেখাইয়াছি যে, এই মাত্রাপদ্ধতি যে সর্বত্র বজায় থাকে, তাহা নহে। মাত্রাপদ্ধতির দিক্ দিয়া ইহার যথার্থ স্বরূপ ধরা যায় না।

পয়ার ধীর * লয়ের ছন্দ। পয়ারের রীতিতে কোন কবিতা পাঠ্য করাব

* কোন কোন পাঠক তানপ্রধান ছন্দের নয়, সম্পর্ক ধীর কথাটির ব্যবহারে আপত্তি করিয়াছেন। তাহার মনে করেন যে, ‘ধীর’ ও ‘বিশিষ্ট’ সমার্থক। তাহারই এই প্রশ্ন দূরীভূত করার জন্য ‘ধীর’ কথাটির যথার্থ অর্থ কি তাহা Monier-Williams-এর *A Sanskrit English Dictionary* হইতে উদ্ধৃত করিতেছি : “ধীর—steady, constant, firm, resolute, brave, energetic, courageous, self-possessed, calm, grave; deep, low, dull (as

সময়ে শুক অক্ষরধ্বনি ছাড়াও একটা টান সুর আসে। এই টানটাই পয়্যারের বিশেষত্ব। এই টানটুককে সংস্কৃতের 'তান' শব্দদ্বারা অভিহিত করিতেছি (ইংরেজীতে tone*)। অক্ষরের ধ্বনির সহিত এট টান বা তান মিশিয়া থাকে, কখনও কখনও অক্ষরের ধ্বনিকে ছাপাইয়াও উঠে, এবং স্পষ্ট প্রতিগোচর হয়। উপমা দিয়া বলা যায় যে, পয়্যাবজাতীয় ছন্দে এক একটি ছন্দোবিভাগ যেন এক একটি তানেব প্রবাহ। শ্রোতের মতো ছোট-বড় উপলব্ধিও ফেলিলে যেমন সহজেই তাহারা স্থান করিয়া লইতে পারে, পয়্যারের একটানা সুরের মধ্যে তরুণ মৌলিক-স্বরাস্ত বা যৌগিক-স্বরাস্ত অক্ষর প্রভৃতি সহজেই স্থান করিয়া লইতে পারে। পয়্যারেব এক একটি মাত্রা এই ধ্বনি-প্রবাহের এক একটি অংশ। এক একটি পূর্ণকাব হবফ বা বর্ণ—(ং, ঃ, ং ইত্যাদিকে গণনার বাহিরে রাখা হয়)—এইরূপ এক একটি অংশ মোটামুটি নির্দেশ করে। সুতরাং অনেক সময়ে হবফ গুণিয়া মাত্রাব হিসাব পণ্ডা যায়। এই হিসাবে এ ছন্দকে 'বর্ণমাত্রিক' বলা হইয়া থাকে, যদিও এ নামটিতে এই ছন্দের মূল কথাটি নির্দেশ করা হয় না। কেবল মাত্র অক্ষবধ্বনি দিয়াই পয়্যারের এক একটি মাত্রা পূর্ণ হয় না, এইজন্য শুদ্ধ ধ্বনিহিসাবে যে সমস্ত অক্ষর সমান নয়, তাহাবাও পয়্যারে সমান হইতে পারে। বিদেশীর কানে এই বিশেষ লক্ষণটি সহজেই ধরা পড়ে, এইজন্য তাহারা বাঙালীর আবৃত্তিকে sing-song গোছের অর্থাৎ সুর করিয়া পাঠ করার মতন বলিয়া থাকেন। বাস্তবিক, গানে যেমন সুর আছে, বাঙালীর এই সুপ্রচলিত ছন্দে তেমন একটা টান বা তান আছে। এই টানটিকে বাদ দিলে পয়্যাবজাতীয় কবিতা পড়াই অসম্ভব হইবে। এই লক্ষণটি কেবল যে প্রাচীন পায়ারে পাওয়া যায়, তাহা নহে; আধুনিককালে লিখিত পয়্যাবজাতীয় কবিতা মাত্রেই ইহা আছে।

sound)। তানপ্রধান ছন্দে এই লক্ষণগুলিই বিদ্যমান, বিলম্বিত লয়েব মাত্রাবৃত্ত ছন্দে এই লক্ষণাদি নাই।

“ধীরতা, ধীরত্ব—firmness, fortitude.

ধীর ধ্বনি—a deep sound.”

আশা করি, হাজার পর আর কেহ তানপ্রধান ছন্দের লয় ‘ধীর’ বলার আপত্তি করিবেন না। যদি কেহ ‘বিলম্বিত’ অর্থে ‘ধীর’ কথাটি ব্যবহার করিয়া থাকেন, তবে তাহা অপপ্রয়োগ।

* tone (<Gr tonos, a stretching; <teinein, to stretch)=normal resiliency or elasticity; 'as verb)=give the proper or desired tone to

[Webster's New World Dictionary]

অতঃ পরে বলিয়াছি যে, “ছন্দোবোধ বাক্যের অত্যাগ লক্ষণ উপেক্ষা করিয়া দুই-একটি বিশেষ লক্ষণ অবলম্বন করিয়া থাকে।” পয়ারজাতীয় বচনায় অক্ষরের অত্যাগ লক্ষণ উপেক্ষা কবিতায় মূল স্বরের ঝঙ্কারকেই অবলম্বন করিয়া ছন্দ গড়িয়া উঠে। মূল স্বরের ধ্বনিই এ ছন্দে প্রধান, ব্যঞ্জনাদি অপব্যাপার বর্ণকে মূল স্বরের অধীন এবং মাত্র ইহাব আকাংক্ষাদক বলিয়া গণ্য করা হয়। সুতরাং ছন্দো-বোধের হিসাবে ব্যঞ্জনাদি গৌণধ্বনিব এখানে মূল্য দেওয়া হয় না। অক্ষরের স্ববাংশকে প্রাধান্য দিয়া যে পয়ারজাতীয় ছন্দে একটানা একট ধ্বনিপ্রবাহ সৃষ্টি করা হয়, এবং এই ধ্বনিপ্রবাহেব এক একটি অংশে যে-কোন প্রবাবের অক্ষবেব স্থান সঙ্কুলান হয়, তাহা সহজেই লক্ষ্য করা যায়। নিম্নোক্ত যে-কোন কবিতাতেই ইহা লক্ষিত হইবে।

(১) মহাভারতের কথা অমৃত মান।

বশীৰাম দাস বহে শুনে পুণ্যবান।

(২) বলিয়া পাহালপুরে সুরু দেবগণ,

বিমধ নৈমিত্তক ভাণ চিত্তিত ব্যাকুল।

(৩) জয় ভগবান্ সর্বশক্তিমান

জয় জয় ভবপতি।

কবি প্রসিদ্ধঃ এটি কর নাথ—

তোমাতেই থাক মতি।

(৪) হে বজ্র, ভাঙার তব বিবিধ রতন।

তা' ম'ব (অবাধ আমি।) অবহেলা কবি'

পরান-লোভে মত্ত করিছু ভ্রমণ।

(৫) এ কথা জানিতে তুমি ভারত-ঈশ্বর পা-জাহান,

কালপ্রোত হেসে যায় জীবন যৌবন ধন মান।

শুদ্ধ অক্ষরধ্বনিকে প্রাধান্য না দিয়া, তাহাকে স্বরের টানের অধীন রাখা হয় বলিয়া পয়ারজাতীয় ছন্দে যতগুলি অক্ষর এক পর্কে সমাবেশ করা যায়, অল্প রীতিতে লেখা কবিতায় ততগুলি করা যায় না। আট মাত্রা, দশ মাত্রার পর্ক এই পয়ারজাতীয় ছন্দেই দেখা যায়।

অত্যাগ রীতিতে লেখা কবিতা হইতে পয়ারজাতীয় ছন্দের পার্থক্য বুঝিতে হইলে এইরূপ টানা স্বরের প্রবাহ আছে কি-না, অক্ষরকে অতিক্রম করিয়া

পয়ারজাতীয় ছন্দের প্রকৃতি সম্বন্ধে বাহা বলা হইল, তাহা হইতে ইহার অপর কয়েকটি বিশেষ গুণের তাৎপর্য্য পাওয়া যাইবে। রবীন্দ্রনাথ পয়ারের আশ্চর্য্য ‘শেষগণক্তি’র কথা বলিয়াছেন। তিনি দেখাইয়াছেন যে, সাধারণ পয়ারের (৮+৬-) ১৪ মাত্রা বজায় রাখিয়াই যুক্তাক্ষরহীন পয়ারকে যুক্তাক্ষর-বহুল পয়ারে পরিবর্তিত করা যায়। ইহার হেতু পূর্বেই বলা হইয়াছে। পয়ারের একটানা তান বা ধ্বনিস্রোতের এক একটি অংশের মধ্যে লঘু, গুরু—সব রকম অক্ষরই সহজে ডুবিয়া যায় বলিয়া এইরূপ হওয়া সম্ভব। বিভিন্ন অক্ষরের মধ্যে যথেষ্ট ফাঁক থাকে, সেই ফাঁকটা সাধারণতঃ স্রের টান দিয়া ভরান থাকে। সুতরাং লঘু অক্ষরের স্থানে গুরু অক্ষর বসাইলে ছন্দের হানি হয় না। এইজন্য তৎসম, অর্দ্ধ-তৎসম, তত্ত্ব, দেশী, বিদেশী সব রকমেব শব্দ সহজেই পয়ারে স্থান পাইতে পারে।

কিন্তু পয়ারজাতীয় ছন্দে অক্ষরযোজনার একটা সীমা আছে। রবীন্দ্রনাথ স্বীকার করিয়াছেন যে, ‘উদ্ভাস্ত পাণ্ডিত্যপূর্ণ তুঃসাধ্য সিদ্ধাস্ত’ এইকপ চঃণেই যেন পয়ারের ধ্বনির স্থিতিস্থাপকতার চরম সীমা বক্ষি হইয়াছে। ইতঃপূর্বে (১৮শ সূত্রে) এই সীমা নির্দেশ করা হইয়াছে—পর্কাক্ষরের শেষ অক্ষরটি লঘু হওয়া আবশ্যিক। ‘বৈদাস্তিক পাণ্ডিত্যপূর্ণ তুঃসাধ্য সিদ্ধাস্ত’ বলিলে তাহা আর কিছুতেই ১৪ মাত্রাব বলিয়া ধরা চলিবে না, কারণ ‘তিক্’ অক্ষরটিকে পয়ারে দীর্ঘ ধরিতেই হইবে।

পয়ারের লয় ধীর বলিয়া পয়ারের ছন্দে কখন নৃত্যমূল বা ক্ষিপ্ৰগতি, কিংবা গাঢ়া আশ্রম বা বিলাসের ভাব আসে না—পবন স্বভাবতঃই একটা অবহিত, সংযত সুতরাং গম্ভীর ভাব আসে। এইজন্য উচ্চাঙ্গের কবিতা পয়ারজাতীয় ছন্দেই রচিত হইয়া থাকে। অন্যত্র বলিয়াছি যে, এই ছন্দে যুক্তাক্ষরের প্রয়োগ-কোশলে সংযুক্ত ‘বৃত্ত’ ছন্দের অনুরূপ একটা মধুর, গভীর, উগার ভাব আসিতে পারে। “কারণ এই ছন্দে পদমধ্যস্থ হলন্ত অক্ষরকে দ্বিমাত্রিক ধরা হয় না এবং তাহার পরে কোনরূপ বিরাম বা ঝঙ্কারের অবসর থাকে না। সুতরাং এখানে ব্যঞ্জনবর্ণের সংঘাত আছে। সুতরাং সেই কারণে যুক্ত ও অযুক্ত বর্ণের ব্যবহার-কোশলে একটা ধ্বনির তরঙ্গ সৃষ্টি হয়।” সুতরাং যে rhythmic harmony ‘বৃত্ত’ ছন্দের প্রাণ, তাহা অন্ততঃ মাত্রা-সমক্বেপে অতিরিক্ত অলঙ্কাররূপেও পয়ার ছন্দে পাওয়া যাইতে পারে। এ বিষয়ে মাইকেল মধুসূদন দত্তই সর্বাপেক্ষা বড় কৃতী। রবীন্দ্রনাথের ‘তরঙ্গচূড়িত তীরে মগ্নবিত পল্লব বীজনে’ প্রকৃতি

চরণেও এইরূপ ভাব পাওয়া যায়। যাহা হউক, এই সমস্ত কারণে পয়ারজাতীয় ছন্দের সুর উচু করিয়া বাঁধা যায়। বাংলা ছন্দে পয়ারই ধ্রুপদজাতীয়।

রবীন্দ্রনাথ এই রীতির ছন্দকে সাধু ভাষার ছন্দ বলেন, কারণ এ ছন্দে যুক্তাক্ষরবহুল সাধু ভাষার শব্দপ্রয়োগের ভবিধা বেশী। কিন্তু সাধু ভাষা হইলেই যে এই রীতির ছন্দ হইবে তাহা নয়। ‘স্বরদাসের প্রার্থনা’ কবিতাটিতে রবীন্দ্রনাথ সাধু ভাষা এবং বহু তৎসম শব্দ ব্যবহার করিয়াছেন। কিন্তু ঐ কবিতাটি এই রীতিতে বচিত নয়।

পয়ারের আর-একটি বিশেষ উল্লেখযোগ্য গুণ আছে। রবীন্দ্রনাথ দেখাইয়াছেন যে, পয়াবে দুই বা দুইয়ের গুণিতক যে-কোন সংখ্যক মাত্রার পরে ছন্দ বসান যায়। কিন্তু পয়ারজাতীয় ছন্দে তিন মাত্রার পরেও ছন্দ বসান চলে; যথা—

বিশেষণে স বিশেষ | কহিবারে পারি।

জান তো * স্বামীর নাম | নাহি লয় নারী।

এখানে অস্বয় অনুসারে দ্বিতীয় চরণের প্রথম তিন অক্ষরের পর একটি উপচ্ছেদ বসান চলে। অমিতাক্ষরে ইহার উদাহরণ যথেষ্ট, যথা—

নিশার স্বপন সম | তোর এ স্বরতা ॥

রে দূত। ** অমর-বৃন্দ | যার ভূজবলে ॥

কান্তর, * সে ধমুর্জরে | ত্রাসব ভিখারী ॥ (মধুসূদন)

কি ক্ষণে কাটালে তুমি | দীর্ঘ দিবা নিশি

অহন্য, * পাষণ্ডরূপে | ধরাডলে নিশি (রবীন্দ্রনাথ)

আসলে, রবীন্দ্রনাথ পয়ারজাতীয় ছন্দের একটি ধর্মের বিশেষ একটি প্রয়োগ লক্ষ্য করিয়াছেন। পয়ারজাতীয় ছন্দে যে-কোন পর্কাক্ষরের পরেই ছন্দ বসান যায়; কেবল উপচ্ছেদ নহে, পূর্ণচ্ছেদ পর্য্যন্ত বসান চলে। পয়ার ছন্দে শব্দের মধ্যে মধ্যে যথেষ্ট ফাঁক রাখা যায় বলিয়াই এইরূপ করা চলে। এ ছন্দে ছন্দ বতির অব্যবস্থা হইতে সম্পূর্ণরূপে মুক্ত হইতে পারে। এই কারণে বর্ণার্থ blank verse বা অমিতাক্ষর কাব্য মাত্র পয়ারজাতীয় ছন্দেই রচিত হইতে পারে।

পয়ারজাতীয় ছন্দেব বিকৃদ্ধে কেহ কেহ যে সমস্ত ‘নালিশ’ আনিয়াছেন, সেগুলি একান্ত ভিত্তিহীন। ইহাতে যে ‘বাংলা ভাষাব যথার্থ রূপটি চাপা পড়িয়া গিয়াছে’ এ কথা সম্পূর্ণ ভ্রান্ত-সিদ্ধান্ত-প্রণোদিত ; বরং সাধারণ উচ্চারণ-রীতি এই ছন্দেই সর্বাপেক্ষা বেশী বজায় আছে। যদি কেহ ইহাকে ‘একঘেয়ে’ বলেন, তাহা হইলে বলিতে হয় যে, তিনি ‘মেঘনাদবধ-কাব্য’ অথবা রবীন্দ্রনাথের ‘বলাকা’ অথবা ‘দেবতার গ্রাম’ প্রভৃতি কবিতা বিশ্লেষ বা বিচার কবেন নাই। যিনি ইহাকে ‘নিস্তবঙ্গ’ বলেন, তিনি রবীন্দ্রনাথের ‘বর্ষণেব’, ‘সিন্ধুতরঙ্গ’ প্রভৃতি কবিতার প্রতি স্মৃতিচারণ করেন নাই। পয়ারজাতীয় ছন্দ যে লিপিকরদিগের চাতুরী হইতে উৎপন্ন, অথবা ইহাতে যে ধ্বনিশাস্ত্রকে ফাঁকি দেওয়া হয়, এ কথা বলিলে মাত্র বাংলা ছন্দের ইতিহাস ও প্রকৃতি সম্বন্ধে সূক্ষ্ম বোধের অভাব প্রকাশ করা হয়। পয়ারজাতীয় ছন্দে ‘ঘতি অনিয়মিত এবং পর্কবিভাগ অস্পষ্ট,’ এরূপ অভিযোগ অভিযোক্তার ছন্দোবোধের গভীরতা বা সূক্ষ্মতা সম্বন্ধে সন্দেহ আনয়ন করে। পয়ারজাতীয় ছন্দ মিশ্র বা যৌগিক ছন্দ নহে। ইহাই বাংলার সনাতন ছন্দ, এবং বাংলার স্বাভাবিক মাত্রা পদ্ধতি ইহাতেই রক্ষিত হয়।

পূর্বকালে যে সমস্ত ছন্দোবদ্ধ কাব্যে প্রচলিত ছিল, সেগুলি সমস্তই পয়ার জাতীয়। শুধু পয়ার নহে, ত্রিপদী, একাবলী প্রভৃতি সমস্তই তানপ্রধান বা পষাবজ্রজাতীয় ছন্দে রচিত হইত।

প্রাচীনকালের পয়ারাদি ছন্দে সর্বনাশ অক্ষব গণিয়া মাত্রার হিসাব পাওয়া যাঠবে না। আবশ্যকমত হ্রস্বীকরণ ও দীর্ঘীকরণ যথেষ্ট প্রচলিত ছিল ; যথা—

বাক্য চাতুরী করি | দ্বিবাওে মাগিয়া

সন্ধ্যাকালে যাও ভাল | গৃহস্থ দেখিয়া

(বংশীবদন, মনসাবজল)

গ্রাম রত্ন ফুলিয়া | জগতে বাখানি

দক্ষিণে পশ্চিমে বহে | গঙ্গা তরঙ্গিণী

(কুন্তিধাম, আশ্বপরিচয়)

শিকরুল কলকল | চকল অলিদল, | উছলে সুরব জল | চল লো বনে

(যশুসুন্দর)

বস্তুতঃ বাংলা প্রভৃতি ভাষাতে কবিতায় কোন পূর্বনির্দিষ্ট পদ্ধতি অনুসারে অক্ষরের মাত্রা স্থির থাকে না। অর্কাচীন প্রাকৃত হইতে প্রাচীন বাংলা প্রভৃতির পার্থক্যের এই অন্ত্যতম লক্ষণ।

সুতরাং তথাকথিত ‘মাত্রাবৃত্ত’ ছন্দ ও পয়ারজাতীয় ছন্দের তুলনা করিলে মাত্রাপদ্ধতির দিক্ দিয়া খুব বেশী পার্থক্য দেখা যাইবে না। ছন্দের আবশ্রুকমত অক্ষরের দীর্ঘীকরণ উভয়জাতীয় ছন্দেই চলে, তবে ‘মাত্রাবৃত্ত’-জাতীয় ছন্দে দীর্ঘীকরণ অপেক্ষাকৃত বহুল।

তথাকথিত ‘মাত্রাবৃত্ত’ ছন্দের মূল লক্ষণটি এই যে, ইহা বিলম্বিত লয়ের ছন্দ। সুতরাং এই ছন্দে যৌগিক অক্ষরের দীর্ঘীকরণ স্বভাবতঃই হইয়া থাকে। এমন কি, প্রয়োজনমত মৌলিক-স্বৰাষ্ট্র অক্ষরেবং যদৃচ্ছ দীর্ঘীকরণ চলিতে পাবে। (সং: ৩১ ত্রঃ)

পয়ারজাতীয় ছন্দের সহিত এই ‘মাত্রাবৃত্ত’ ছন্দেব অন্ত্যতম পার্থক্য এই যে, ‘মাত্রাবৃত্তে’ উচ্চারিত অক্ষরের ধ্বনি-পরিমাণই প্রধান। পয়্যাবে অক্ষর-ধ্বনির অতিরিক্ত ষে-একটা স্রবের টান থাকে, ‘মাত্রাবৃত্তে’ তাহা থাকে না। সুতরাং পয়ারের গ্রায় ‘মাত্রাবৃত্তে’ব স্থিতিস্থাপকতা গুণ নাই, শোষণশক্তিও নাই। যদি দেখা যায় যে, কোন একটি কবিতার চরণ কি রীতিতে লিখিত তাহা মাত্রার হিসাব হইতে বুঝিবার উপায় নাই, তখন এই স্রবের টান আছে কি না-আছে তাহা দেখিয়া রীতি স্থির করিতে হয়।

যত পায় বেত | না পায় বেতন | তবু না চেতন ঝানে

এবং

বসি' তরু'পরে | কলরব করে, | মরি মরি, আঁহা মরি

—এই উভয় চরণেই মাত্রার হিসাব এক। কিন্তু প্রথমটি যে ‘মাত্রাবৃত্ত’ রীতিতে এবং দ্বিতীয়টি যে পয়ারের রীতিতে রচিত, তাহা ঐ স্রবের টান আছে কি না-আছে, তাহা হইতে বুঝা যায়।

‘মাত্রাবৃত্ত’ ছন্দে স্বরবর্ণের ধ্বনির প্রাধান্য দেখা যায় না। প্রত্যেক স্পষ্টোচ্চারিত ধ্বনিরই ইহাতে হিসাব রাখিতে হয়। এইজন্য যৌগিক অক্ষরের দীর্ঘীকরণের দিকে ইহার প্রবৃত্তি আছে। (এই দীর্ঘীকরণ কি ভাবে হয়, তাহা ‘বাংলা ছন্দের মূলতত্ত্ব’-শীর্ষক অধ্যায়ের ৩য় পরিচ্ছেদে বলিয়াছি।) যৌগিক অক্ষরকে অন্ত্যন্ত অক্ষরের সহিত সমান হ্রস্ব ধরিয়া পড়িতে গেলে, একটু অধিক

জ্যোত্বে সহিত দ্রুত লয়ে উচ্চারণ করা দরকার হইয়া পড়ে। কিন্তু ‘মাত্রাবৃত্ত’ ছন্দ দ্রুত লয়ের একান্ত বিরোধী। বস্তুতঃ ‘মাত্রাবৃত্ত’ ছন্দে আবামপ্রিয়তার ও আয়াসবিমুখতার চূড়ান্ত অভিব্যক্তি দেখা যায়। এইজন্য এই ছন্দে বর্ণসংঘাত ও হ্রস্বীকরণ সম্পূর্ণরূপে বাদ দিয়া চলিতে হয়, কোন যৌগিক অক্ষর থাকিলেই তাহাকে বিশ্লেষণ করিয়া দুই মাত্রা পুরাইয়া দেওয়া হয়। এই এবণের ছন্দে যোগিঃ অক্ষর থাকিলেই বাগ্মন্ত্রকে একটুগানি আবাম দেওয়া হয়। এবং সেই অক্ষরটির উচ্চারণের পদ খানিকক্ষণ শেষ ধ্বনির স্বাক্ষরটিকে টানিয়া বাধিতে হয়। এইরূপে যৌগিক অক্ষর মাত্রেরই দুই মাত্রাব অক্ষর বলিয়া পরিগণিত হয়।

‘মাত্রাবৃত্ত’ ছন্দে শ্বাসবায়ুর পরিমাণের খুব সূক্ষ্ম হিসাব বাগিতে হয়। কতটুকু শ্বাসবায়ুর খরচ হইল, ধ্বনি-উৎপাদক কয়েকটি বাগ্মন্ত্রে কতটুকু শ্বাস হইল—সমস্তই ইহাতে বিবেচনা করিতে হয়। তাহা ছাড়া, গা ছাড়িয়া দিয়া বিলম্বিত লয়ে উচ্চারণ কবাই এই ছান্দর প্রকৃতি। সুতরাং এই ছন্দ অপেক্ষাকৃত দুর্বল ছন্দ। বেশী মাত্রার পরে এ ছন্দে বাবহাব করা যায় না। ইহার শক্তি ও উপযোগিতা সীমাবদ্ধ। কিন্তু এই ছন্দে দীর্ঘীকরণের বাহুলা আছে বলিয়া হ্রস্ব ও দীর্ঘের সমাবেশে ইহাতে বিচিত্র সৌন্দর্য্য সৃষ্টি করা যায়। কিন্তু তাহাতে যে ধ্বনিতরঙ্গ উৎপন্ন হয়, তাহা যে ঠিক ইংবেজী বা সংস্কৃতের অনুরূপ ছন্দঃস্পন্দন নহে, তাহা অল্প আলাচনা করিয়াছি। তবে বিদেশী ছন্দেব অনুরূপ করিতে গেলে আমাদের ‘মাত্রাবৃত্ত’ ভিন্ন উপায় নাই, কারণ অক্ষর-পরম্পরার মধ্যে যে গুণগত পার্থক্য সংস্কৃত, ইংবেজী, আরবী প্রভৃতি ছন্দের ভিত্তি, তাহার কতকটা অনুরূপ এক ‘মাত্রাবৃত্তে’ই সম্ভব। সাত্যন্ত্রনাথ গুপ্ত, নজরুল ইসলাম প্রভৃতি কবিরা তাহাই করিয়াছেন। ছড়াব ছন্দে অর্থাৎ স্বরাঘাতপ্রবল ছন্দে অবশ্য গুণগত পার্থক্য খুঃ স্পষ্ট, কিন্তু তাহাতে মাত্র একটার বেশী Pattern বা ছাঁচ নাই, সুতরাং তাহাতে বিদেশী ভাষার বিচিত্র ছাঁচের ছন্দের অনুরূপ করা চলে না।

পয়ারের সহিত তুলনা করিলে বলিতে হয়, ‘মাত্রাবৃত্ত’ মেয়েলি ছন্দ, পয়ার যেন পুরুষালি ছন্দ। যেটুকু কাজ ‘মাত্রাবৃত্তে’ব দ্বারা পাওয়া যায়, সেটুকু বেশ সুন্দর হয়, কিন্তু ‘শব্দকু জুলা-সেলাই নাগাদ চণ্ডীপাঠ’ ইহাতে চলে না। পয়ারে কিন্তু ‘পাগী সব করে রব’ হইতে আরম্ভ করিয়া গজ্জমান-বজ্রাঘ্নিশিখার নিখোঁষ, এমন কি ‘চক্রে পিষ্টে আধারের বক্ষ-ফাটা তাবার ক্রন্দন’ পর্য্যন্ত প্রকাশ করা যায়।

[৩] দ্রুত লয়ের ছন্দ বা খাসাঘাতপ্রধান ছন্দ (বলপ্রধান (ক) ছন্দ) *

আর-এক রীতির ছন্দকে ‘ছড়ার ছন্দ’, কখন কখন ‘স্বরবৃত্ত’ও বলা হয়। এ ধরনের ছন্দ পূর্বে গ্রামা ছড়াতেই ব্যবহৃত হইত, এ জ্ঞাত ইহাকে ছড়ার ছন্দ বলা হয়। আজকাল সাধু ভাষাতেও এ ছন্দ চলিতেছে। সাধারণতঃ এ রকম ছন্দে প্রত্যেক syllable বা অক্ষর একমাত্রার বলিয়া গণ্য করা হয়, অর্থাৎ শুধু কয়টি স্বরবর্ণের ব্যবহার হইয়াছে তাহা গণনা করিলেই অনেক সময়ে মাত্রার হিসাব পাওয়া যায়। এ জ্ঞাত কেহ কেহ ইহাকে অস্বরমাত্রিক বা অস্বরবৃত্ত বলেন।

কিন্তু বাস্তবিক পক্ষে মাত্রা গুণিবার পদ্ধতি হইতেই এই রীতির চন্দের আসল স্বরূপটি বোঝা যায় না। পূর্বে দেখিয়াছি যে, এ রকম ছন্দেও মধ্যে মধ্যে কোন অক্ষর দ্বিমাত্রিক বলিয়া ধরা হইয়া থাকে। তা’ ছাড়া, পয়ারজাতীয় ছন্দেও তো স্বরধ্বনিব প্রাধান্য আছে, এবং কেবল শব্দের শেষ অক্ষর ভিন্ন অন্য অক্ষর সাধারণতঃ একমাত্রিক বলিয়া গণ্য হয়। সুতরাং, স্থানে স্থানে মাত্রাগণনার বিশেষ আছে—ইহাই কি পয়ারের সহিত এই চন্দের পার্থক্য? তাহা হইলে পয়াব কি অস্বরমাত্রিক চন্দের একটি ব্যতিচারী বা অনৈসর্গিক রূপ? কিন্তু পয়াবের ও অস্বরমাত্রিকের রীতি যে সম্পূর্ণ বিভিন্ন, তাহা লো শোনা মাত্র বোঝা যায়।

এ দেখো গো। বর্ষা এলা। দৈববাণী। নিষে

এই রকম কোন চরণের মাত্রাব হিসাব পয়াব এবং অস্বরমাত্রিক ছন্দ এই উভয়ের রীতি অনুসাবেই এক। কিরূপে তবে ইহার প্রকৃতি বুঝা যাইবে?

এই জাতীয় চন্দেব লয় দ্রুত। প্রায় প্রত্যেক পর্কেই অন্ততঃ একটি প্রবল খাসাঘাত পড়ে। সেই খাসাঘাতের প্রভাবেই এই চন্দের বিশেষ লক্ষণগুলি উৎপন্ন হয়। এইজ্ঞাত ইহাকে ‘খাসাঘাতপ্রবল’ বা ‘খাসাঘাতপ্রধান’ ছন্দ বলাই সঙ্গত। খাসাঘাতের জ্ঞাত বাগ্ধ্বজের একটা সচেট প্রয়াস আবশ্যিক; এবং সুনিয়মিত সময়ান্তরে তাহার পুনঃপ্রবৃত্তি হইয়া থাকে। এই কারণে খাসাঘাতপ্রধান চন্দের বৈচিত্র্য খুব কম। পূর্বেই বলিয়াছি যে, এই ছন্দে কেবল এক ধরনের পর্ক ব্যবহৃত হয়; প্রতি পর্কে চার মাত্রা ও দুইটি পর্ক থাকে। সাধারণতঃ এই ধরনের ছন্দে প্রতি চরণে চারিটি পর্ক থাকে, তাহাদের মধ্যে শেষ পর্কটি অপূর্ণ থাকে। সত্যোক্তনাথের

আকাশ জুড়ে। ঢল্ নেমেছে। ঘৃণা ঢলে। ছে

চাঁচর ঢাল। জলের ও’ডি। মুকো কলে। চে

(ক) তৈজসীরিযোপনিষদে (১২, ‘বল’ শব্দটি stress অর্থে ব্যবহৃত হইয়াছে।

* ডঃ হুমায়ূন সেন এই চন্দকে নাম দিয়াছেন ‘তাল-প্রধান’।

এই ছন্দের সূত্রের উদাহরণ। রবীন্দ্রনাথ দুই, তিন, চার পাঁচ পঙ্‌কের চরণও এই ছন্দে রচনা করিয়াছেন। ‘পলাতকা’য় এইরূপ নানা দৈর্ঘ্যের চরণ ব্যবহৃত হইয়াছে।

শাসাঘাত থাকার দরূপ যৌগিক অক্ষর হ্রস্ব বলিয়া পরিগণিত হয়। শাসাঘাতের দরূপ বাগ্‌যন্তের অঙ্গগুলির প্রবল আন্দোলন, এবং বোধহয় সঙ্‌চোচন হয়; তজ্জগ্‌ উচ্চারণের ক্ষিপ্‌তা এবং লঘুতা অবশ্যস্বাভাবী। এই লঘুতাকে লক্ষ্য করিয়াই সত্যেন্দ্রনাথ বলিয়াছেন—

আল গাছে যা' | গায লাগে তা' | গুণ্‌চ বল | কে ?

কিন্তু শাসাঘাতপ্রধান ছন্দও বাংলা মাত্রাপদ্ধতির সাধারণ নিয়মের অধীন। সুতরাং এ ছন্দেও মাঝে মাঝে দীর্ঘীকরণ চলে। উদাহরণ পূর্বেই দেওয়া হইয়াছে।

যৌগিক অক্ষরের উপর শাসাঘাত না পড়িলে ইহার প্রভাব স্পষ্ট অস্বভূত হয় না। এইজন্ত এই ছন্দে মৌলিক-স্বাভাব্য অক্ষরের উপর শাসাঘাত পড়িলে তাহাতেও এংটু ঝাঁক দিয়া যৌগিক অক্ষরের ত্রায় পড়িতে হয়। যেমন—

ধিন্তা ধিনা | পাবনা নোন

কালো গো : তা সে | ব গাই কাণো | হোক্

বেবে বেঁজি তার | কানো-গো হইব | চোখ

শাসাঘাতযুক্ত অক্ষরের পরবর্ত্তী অক্ষরটি সেই পঙ্‌কাজের অন্তর্ভুক্ত হইলে লঘু হওয়া দরকার। শাসাঘাতের প্রয়াসের পর বাগ্‌যন্ত একটু আরামের আবশ্যকতা বোধ করে, পুনশ্চ হ্রস্বীকরণের প্রয়াস করিতে চাহে না।

শাসাঘাতযুক্ত ছন্দের হাঁচ বাঁধা থাকে বলিয়া এই ছন্দে একটি মূল শব্দ ভাঙ্গিয়া দুইটি পঙ্‌কাজের মধ্যে দেওয়া চলে। পয়ারের মত এ ছন্দে অনির্বিজ্ঞ কোন ধ্বনিপ্রবাহ থাকে না, অক্ষরের গায়ে অক্ষর লাগিয়া থাকে। প্রবল স্বরাঘাতযুক্ত একটি যৌগিক অক্ষর এবং তাহার প্রতিক্রিয়াশীল একটি হ্রস্ব অক্ষর—এইভাবে প্রথম একটি পঙ্‌কাজ গঠিত হয়; দ্বিতীয় পঙ্‌কাজে ইহারই একটা যুহুতর অঙ্গকরণ থাকে। এইভাবে অক্ষরবিশ্রাস হয় বলিয়া এক রকম ‘চোখ কান বুজিয়া’ এই ছন্দের আবৃত্তি করা যায়।

এই ছন্দে মাত্রার হিসাবের জন্য কবি সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত একটি নূতন রকমের প্রস্তাব করিয়াছিলেন। তিনি লক্ষ্য করেন যে, চারটি হ্রস্ব অক্ষর দিয়া এই

ছন্দে একটি পর্ক গঠিত হইলে, প্রথম পর্কাদের একটি অক্ষরের উপর বৌক দিয়া তাহাকে যৌগিক অক্ষরের মতন করিয়া পড়া হয়। সুতরাং তাহার ধারণা হয় যে, এই ছন্দে প্রতি পর্কে মাত্রাসংখ্যা ৪ নহে, ৪½। ঐতিবোধের ‘একমাত্রো ভবেদ্রেশ্বো...ব্যঞ্জনধার্মিকমাত্রকম্’ এই সূত্রের অনুসরণ করিয়া তিনি প্রস্তাব করেন যে, যৌগিক অক্ষরকে ১½ মাত্রা এবং অগ্রান্ত অক্ষরকে ১ মাত্রা ধরা উচিত। ইহাতে অবশ্য অনেক জায়গায় মাত্রাসমকত্বের হিসাব পাওয়া যায়; যেমন—

১½+১½+১½	১½+১+১+১	১½+১+১+১	
আষ আষ নই	জল আনি গে	জল আনি গে	চল
১+১½+১+১	১½+১+১+১	১½+১+১+১	
আকাশ জুড়ে	চল নেমাচ্	হুসিা চলে	চে

এসব স্থলে প্রত্যেক সম্পূর্ণ পর্কের ৪½ মাত্রা হইতেছে। কিন্তু আবার বহু স্থলে এই হিসাব অনুসারে মাত্রাসমকত্ব ব্যাখ্যা পাওয়া যাইবে না; যেমন—

১½+১+১+১½	১+১½+১+১	১½+১+১+১½	
সুপ্ত বীজের	গোপন কথা	অকুরে আজ	ছায়
১½+১+১+১½	১½+১+১+১½	১+১½+১+১	
কামধেনু আষ	কল্ল লতার	চল (-২) নাতে	ভূগবো না
১½+১+১+১½	১+১½+১+১½	১½+১+১+১	
ভাল পাতার ঐ	পুঁথির ভিতর	ধর্ম আছে	বল্লকে কে
(অথবা, ভাল পাতার = ১½+১+১+১½ = ৫)			

এসব স্থলে দেখা যাইতেছে যে, সমমাত্রিক পর্বপরস্পরার এই হিসাবে কাহারও মাত্রা ৫½ কাহারও ৫, কাহার ৪½ হইতেছে। সুতরাং কবি সত্যেন্দ্রনাথের প্রস্তাবিত মাত্রাপদ্ধতি গ্রহণ করা যায় না। তিনিও শেষ পর্য্যন্ত তাহা বুঝিয়া এই হিসাব বাদ দিয়াছিলেন, এবং সমসংখ্যক হ্রস্ব ও সমসংখ্যক যৌগিক অক্ষর দিয়া পর্ক ৫চনা করিয়া হিসাবের গোলমাল এড়াইয়াছিলেন। সত্যেন্দ্রনাথের প্রস্তাবিত মাত্রাপদ্ধতি যে গ্রহণযোগ্য নয়, তাহা অগ্রভাবেও বোঝা যায়। ঋসাসাঘাতই যে এ ধরনের ছন্দে প্রধান তথ্য, তাহা তিনি ঠিক ধরিতে পারেন নাই। ঋসাসাঘাতের উপরেই এই ছন্দের সমস্ত লক্ষণ নির্ভর করে। বাংলায় মাত্রাপদ্ধতি বাধা-ধরা বা পূর্বনির্দিষ্ট নহে। প্রত্যেক ক্ষেত্রে শব্দসংস্থান, ঋসাসাঘাত ইত্যাদি অনুসারে মাত্রা নির্ণীত হয়। কাজে কাজেই তরুণ কোন বাধা নিয়মে মাত্রার হিসাব চলিতে পারে না।

শাসাঘাতপ্রধান ছন্দ সংকৃত কিংবা প্রাকৃতে দেখা যায় না। বজ্রের সীমান্তবর্তী অঞ্চলের ভাষাতেও ইহা বড় একটা দৃষ্ট হয় না। কিন্তু বিহারের গ্রাম্য ছড়া ও নৃত্যের তালে এই ছন্দ দেখা যায়। হোলির দিনে বিহার-অঞ্চলের অশিক্ষিত লোকে—

“ছা'-ব্যা : ব্যা'-রা। ছা'-রা : বা'-রা। ছা'-রা : ব্যা'-রা। রা'—”

এই সঙ্কেতেব তালে নৃত্য করে। এই সঙ্কেত আব বাংলা শাসাঘাতপ্রধান ছন্দেব সংকেত একই। কলিকাতার রাস্তায় পশ্চিমা (বিহারী) ফেরিওয়ালারা এই সঙ্কেতের অনুসরণ করিয়া চৌকরপূর্বক জিনিস বিক্রয় কবে—

“লেজ'-জা : বা-বু। দোদ'-দো : পয়'-সা ॥ লেজ'-জা : বা-বু। দোদ'-দা : পয়'-সা ॥”

ছন্দে এই রীতি বোধহয় বাঙালীর পূর্বপুরুষেবও নিজস্ব সম্পত্তি ছিল, কারণ বাংলার গ্রাম্য অঞ্চলের সাহিত্যেই ইহাব ব্যবহার বেশী দেখা যায়। বাংলা ভাষার একটি লক্ষণ—অর্থাৎ দীর্ঘস্বব-বিমুগতা—এই বীতির ছন্দেবও বিশিষ্ট লক্ষণ। ইহাব আদিম ইতিহাস নির্ণয় করা কঠিন, তবে এইমাত্র বলা বাইতে পারে যে, আজও মাদল প্রভৃতি সাঁওতালি বাণ্ডে এই ছন্দের সঙ্কেত ব্যবহৃত হয় ; যেমন—

“দি-পিব্ : দি-পাং। দি-পিব্ : দি-পাং। দি-পিব্ : দি-পাং। তাং”

“তু-তুব্ : তুয়া। তু-তুব্ : তুয়া। তু-তুব্ : তুব। তু”

বাংলার ঢোল ও ঢাকেব বাজের সঙ্কেতও তাই—

“গিজ'-তা : গি-জোড়। গিজ'-তা : গি-জোড়। গিজ'-তা : গি-জোড়। গাং”

অথবা,

“লাক্ চ : ডা চড়্। লাক্ চ : ডা চড়্। লাক্ চ : ডা চড়্। চড়্—”

সম্ভবতঃ বাঙালীর আদিম ইতিহাসে কোলজাতির প্রভাবের সহিত ইহার ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক আছে।

এই প্রসঙ্গে একটি কথা বলিয়া বাখা দরকার। কেহ কেহ বলেন বাংলার শাসাঘাতপ্রধান ছন্দ আর ইংবেজী ছন্দ এক জিনিস। এই মত একান্ত ভ্রান্ত যিনি কিকিং অমুখাবনপূর্বক ইংরেজী ছন্দের প্রকৃতি বুঝিতে চেষ্টা করিয়াছেন তিনি কখনও এরূপ ভ্রান্ত মতের প্রস্তর দিতে পারেন না। পরবর্তী এক অধ্যায়ে ইহার আলোচনা করিয়াছি।

উপসংহারে একটি কথা পুনর্ব্যার বলিতে চাই। উপরে বাংলা ছন্দের তিন রীতির কথা বলিয়াছি। কিন্তু বাংলা কবিতার তিনটি স্বতন্ত্র জাতিভেদের কথা বলি নাই। একই কবিতার স্থানে স্থানে বিভিন্ন রীতির ব্যবহার থাকিতে পারে। দ্রুত লয়ের স্থলে ধীর লয়, ধীর লয়ের স্থলে বিলম্বিত লয়ের ব্যবহার কখনও কখনও দেখা যায়। এমন কি একই চরণের খানিকটা এক লয়ে, বাকি অল্প লয়ে রচিত, এরূপও দেখা যায়। *

থাড়া বাড়ি। শাক পাড়ছে। বিলম্বণ। টান — (দ্রুত)
 কালিঘে কাবাব রেঁধে। দৈম্যকে অজান — (ধীর)
 তোমা সব। জানি আমি। প্রাণাবিক। করি — (ধীর)
 / . . . /
 প্রাণ ছাড়া যায়। তোমা সব। ছাড়িতে না। পারি — (দ্রুত + ধীর)

বাংলা ছন্দের ভিত্তি পদ্য, এবং পদ্যের পরিচয় মাত্রাসংখ্যায়। কিন্তু মাত্রাসমকত্ব ছাড়া ছন্দের আরও নানাবিধ গুণ আছে, তদনুসারে তাহার রীতি নির্ণয় করা যায়। বাংলা ছন্দের মাত্রা-পদ্ধতি এক ও অপরিবর্তনীয়, তাহা ছন্দের রীতির উপর নির্ভর করে না। কবিতা-বিশেষে পদ্যগঠন ও মাত্রাবিচার হইতে একটি বিশিষ্ট ভাব বা রীতির আভাস আসিতে পারে। আবার, মাত্রা-সংখ্যা দি স্থির রাখিয়াও বিভিন্ন ভঙ্গীতে বা রীতিতে একই কবিতা পড়া যায়। ভিন্ন ভিন্ন রীতির আলোচনা-প্রসঙ্গে মাত্রা সম্বন্ধে যে মন্তব্য করিয়াছি, তাহা সেই রীতির চূড়ান্ত বৈশিষ্ট্যপূর্ণ কবিতাতেই খাটে। কিন্তু সকল কবিতাতেই যে কোন-না-কোন রীতির চূড়ান্ত বৈশিষ্ট্যগুলি পূর্ণমাত্রায় থাকিবে, তাহা নহে।

* বিভিন্ন লয়ের পদ্য একই চরণে থাকিলে তাহাদের সমজাতীয় হওয়া বাঞ্ছনীয়। একই চরণে দ্রুত ও ধীর (নাতিদ্রুত) লয় থাকিতে পারে। কিন্তু বিলম্বিত লয়ের স্থলে দ্রুত বা ধীর (নাতিদ্রুত) লয়ের প্রয়োগ হইতে পারে না। অপেক্ষাকৃত দ্রুত লয়ের স্থলে অপেক্ষাকৃত মধুর লয়ের প্রয়োগ করা যায়, কিন্তু উহার বিপরীত করা যায় না। সুতরাং ধীর লয়ের স্থলে বিলম্বিত লয়ের ব্যবহার সম্ভব।

বাংলা ছন্দের লয় ও শ্রেণী

বাংলা ছন্দের শ্রেণীবিভাগ-সম্পর্কে আলোচনা পূর্বে কয়েকটি অধ্যায়ে করা হইয়াছে। আরও দুই-একটি কথা এখানে বলা হইতেছে।

যাহাকে ধীর লয়ের ছন্দ বা পয়ারজাতীয় ছন্দ বলা হইয়াছে, তাহাকে কেহ কেহ ৮ মাত্রার ছন্দ বলেন। কিন্তু এই রীতির ছন্দে কেবল ৮ মাত্রার নহে, ১০ মাত্রার পর্কেরও যথেষ্ট ব্যবহার আছে। এতদ্ভিন্ন ৪ মাত্রার, ৫ মাত্রার, ৬ মাত্রার, ৭ মাত্রার পর্কের ব্যবহারও এই রীতির ছন্দে বিরল নহে ; যথা —

৪ মাত্রার পর্ব—নাসা তুণ | তিল ফুল | চিন্তাকুল | ঈশ
বাক্য সৃষ্টি | সুখা বৃষ্টি | লোল চুষ্টি | বিব

৫ " " —এককানে শোভে | কণিকুণ্ডল
আর কানে শোভে | মণিকুণ্ডল

৬ " " —জয় ভগবান্ | সর্বশক্তিমান্ | জয় জয় ভগবতি
করি প্রদীপাত | এই কর নাথ | তোমাত্রেই থাকে মতি

৭ " " —কস্তা বলি পৃথী | সীতারে ডাকে বনে
কোলে করি সীতারে | তুলিল সিংহাসনে
নানাবিধ বসন | ভূষণ পরিধান
মুগ্ধিমতী পুশিণী | হইল বিভ্রামান (কুন্ডিলাস)

বিলম্বিত লয়ের (ধ্বনিপ্রধান) ছন্দকে কেহ কেহ ৬ মাত্রার ছন্দ বলেন। কখন কখন তাঁহার বলেন যে, কেবল ৫, ৬ ও ৭ মাত্রার পর্ব এই ছন্দে ব্যবহৃত হয়। কিন্তু ৪ ও ৮ মাত্রার পর্বও বিলম্বিত লয়ের ছন্দে পওয়া যায়।

জোৎস্নার | নাই বাধ = ৪ + ৪

এই টাদ | উন্নয় = ৪ + ৪

এই মন | উন্নয় = ৪ + ৪

উন্নয় | এই টাদ = ৪ + ৪

(সত্যেন্দ্রনাথ)

অক্ষর দ্বিক্রিত | সৈরিকে বর্ণে = ৮ + ৭ (৮ ?)

গিরি-বদিকা নোলে | কুন্তলে কণে = ৮ + ৭ (৮ ?)

(সত্যোক্তনাথ)

বংশ : বয়েছে : চাপা | বেসোশোটা : মিরারই = ৮ + ৭

মার্জার : গুটির | হবে সে কি : বিয়ারি = ৮ + ৭

(বামলা—ছড়া—রবীন্দ্রনাথ)

পয়ারজাতীয় ছন্দে কেবল দুই মাত্রার চলন আছে, এ মতও যুক্তিসঙ্গত বলিয়া মনে হয় না।

ধররে ভাসাতে চাহে | বলের অজায় (রবীন্দ্রনাথ—নৈবেদ্য)

এই চরণটিতে দুই মাত্রার চলন আছে, এ কথা বলা যায় না। দুই মাত্রা ধরিয়া ইহার পর্কালবিভাগ করা যায় না।

বিলম্বিত লয়ের ছন্দে যে কেবল তিন মাত্রার চলন আছে, এ কথাও স্বীকার করা যায় না।

অক্ষর মৌক্তিক।

হাস্তের কুণ্ডি।

লহরের লীলা ঠিক

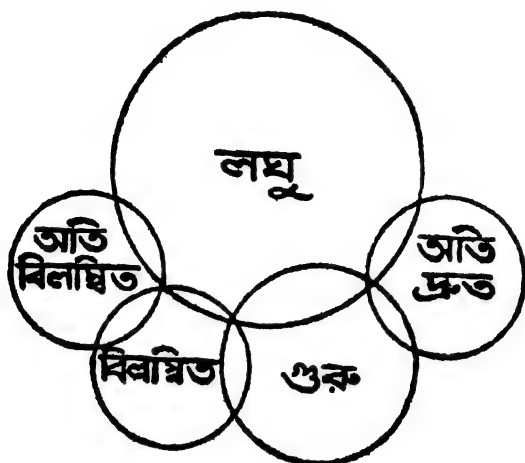
লাস্তের মূর্তি

(সত্যোক্তনাথ)

এ ক্ষেত্রে তিন মাত্রা ধরিয়া পর্কালবিভাগ করা সম্ভবপর নয়।

বাংলা ছন্দের শ্রেণীবিভাগ, এক, হইতে পারে মূল পর্কের মাত্রাসংখ্যা ধরিয়া, —যেমন ৪ মাত্রার, ৫ মাত্রার ছন্দ ইত্যাদি। এইরূপ শ্রেণীবিভাগে ছন্দের ওজন বোঝা যায়। আর-এক রকম শ্রেণীবিভাগ করা যায়—চরণে বিভিন্ন গতির অক্ষরের সমাবেশ-অনুসারে। ১৪নং নৃত্তে গতি-অনুসারে পাঁচ রকমের অক্ষরের কথা বলা হইয়াছে—লঘু, গুরু, বিলম্বিত, অতিবিলম্বিত, অতিক্রান্ত। ইহাদের মধ্যে এক লঘু অক্ষর সর্বদা ও সর্বত্র প্রয়োগ করা যায়, অন্ত প্রত্যেক প্রকার অক্ষরেরই পরস্পরের সহিত সমাবেশের বিধিনিবেশ

আছে। নিজের নজরাধারা ইহাদের পরস্পরের সম্পর্ক বুঝান যাইতে পারে
(১৫নং সূত্র দ্রঃ)



চরণে বিভিন্ন গতির অক্ষরের ব্যবহার-অনুসারে ছন্দের নিম্নোক্ত শ্রেণীবিভাগ করা যায় :—

(১) লঘু ছন্দ—

এরূপ ছন্দের চরণে মাত্র লঘু অক্ষর ব্যবহৃত হয়।

পাখী সব বয়ে রব বাতি পাহাইল,
বাননে কুসুম কলি একলি কুটিল।

যখন শুধাই, ওগো বিদেশিনী,
:মি হানো শুধু, মধুবংশিনী,
বুঝিতে না পাবি, কী জানি কী আছ,

তোমার মনে।

এরূপ ছন্দে প্রতি চরণে ধীর লয়ে বা বিলম্বিত লয়ে পড়া যায়।

(২) গুরু ছন্দ (গুরু)—

একপ ছন্দের চরণে লঘু ও গুরু এই দুই প্রকার অক্ষর ব্যবহৃত হয়। ইহাই সনাতন পয়ারজাতীয় ছন্দ। ইহা তান প্রধান এবং ইহাব লয় ধীর।

[৩১ সূত্রে উদাহরণ (ই) দ্রঃ]

(২ক) গুরু ছন্দ (মিশ্র)—

একপ ছন্দের চরণে লঘু ও গুরু ছাড়া ব্যতিচারী হিসাবে বিলম্বিত বা

অতিবিলম্বিত অক্ষরও কদাচ ব্যবহৃত হয়। কিন্তু কোন পরীক্ষেই একাধিক ব্যভিচারী অক্ষর থাকে না। [৩১ সূত্রের উদাহরণ (ঈ) দ্রঃ]

(৩) বিলম্বিত ছন্দ (শুদ্ধ)—

এরূপ ছন্দে লঘু ও বিলম্বিত এই দুই প্রকার অক্ষর ব্যবহৃত হয়। ইহাই ধ্বনিপ্রধান আধুনিক মাত্রাছন্দ। রবীন্দ্রনাথ ইহার প্রচলন করেন। ইহার লয়—বিলম্বিত। [৩১ সূত্রের উদাহরণ (উ) দ্রঃ]

(৩২) বিলম্বিত ছন্দ (মিশ্র)—

এরূপ ছন্দে ব্যভিচারী হিসাবে অতিবিলম্বিত অক্ষরও কদাচ ব্যবহৃত হয়।

[৩১ সূত্রের উদাহরণ (উ) দ্রঃ]

(৪) অতিবিলম্বিত ছন্দ—

এরূপ ছন্দে প্রতি চরণে একাধিক অতিবিলম্বিত অক্ষরের প্রয়োগ হয়। অন্ত্যন্ত অক্ষর লঘু বা বিলম্বিত হইয়া থাকে। বলা বাহুল্য যে, এরূপ চরণের সাধারণ লয়—বিলম্বিত। সংস্কৃত উচ্চারণের কথঞ্চিৎ অনুকরণ এট ছন্দেই মাত্র সম্ভব। [৩১ সূত্রের উদাহরণ (ঋ), (৯), (এ) দ্রঃ]

(৫) দ্রুত ছন্দ (শুদ্ধ)—

ইহাই তথাকথিত ছড়ার ছন্দ বা শাসাঘাতপ্রধান ছন্দ। ইহার লয়—দ্রুত। এরূপ ছন্দে গুরু ও অতিদ্রুত এই দুই প্রকার অক্ষর সাধারণতঃ ব্যবহৃত হয়। গুরু অক্ষরও সৌম্য রাগিয়া ব্যবহৃত হইতে পারে।

[৩১ সূত্রের উদাহরণ (অ) দ্রঃ]

(৫ক) দ্রুত ছন্দ (মিশ্র)—

এরূপ ছন্দের চরণে ব্যভিচারী হিসাবে বিলম্বিত ও অতিবিলম্বিত অক্ষর কচিৎ স্থান পাইয়া থাকে। [৩১ সূত্রের উদাহরণ (আ) দ্রঃ]

ছন্দের জাতি, রীতি ও লয় সম্বন্ধে আলোচনা প্রসঙ্গে এ কয় শ্রেণীর ছন্দের বিবিধ উদাহরণ পূর্বে দেওয়া হইয়াছে।

এস্থলে বল। আবশ্যক যে, বাংলা ছন্দের মাত্রাপদ্ধতি মূলতঃ এক। উপরে যে কয় শ্রেণীর ছন্দের কথা বলা হইল সর্বত্রই সেই পদ্ধতি ও উহার মূল সূত্রগুলি মানিয়া চলিতে হয়।

বাংলা পত্রের এক একটি চরণে কোন এক প্রকার অক্ষরের প্রাধান্য থাকে। লঘু অক্ষরের সহিত সেই প্রকারের অক্ষরের সমাবেশ হওয়াতে চরণের একটি।

বিশিষ্ট লয় ও রীতির উদ্ভব হয়। যে পাঁচ প্রকার অক্ষর আছে, তদনুসারে উল্লিখিত পাঁচটি শুদ্ধ বর্ণের ছন্দ বাংলার সম্ভব। শুদ্ধ বর্ণের চরণে ব্যভিচারী অক্ষর কচিং স্থান পাইয়া থাকে, তাহাতে মিশ্র বর্ণের উদ্ভব হয়, তবে ব্যভিচারী অক্ষর কোন পৰ্ব্বাঙ্গে একাধিক থাকিতে পারে না এবং চরণেও তাহাদের মোট সংখ্যা স্নায়ই থাকে, নহিলে লয়ের বৈশিষ্ট্য থাকে না। তবে একথা স্বীকার করিতে হয় যে ব্যভিচারী অক্ষরের কচিং প্রয়োগে লয়-পরিবর্তনের অন্ত ছন্দ কখন কখন মনোজ্ঞ, বৈচিত্র্যম্বন্দর, ও ব্যঞ্জনাসম্পদে গরীবান হইয়া থাকে। *

* একজন সেখক বাংলা ছন্দকে তিনটি ভাগে বিভক্ত করিয়াছেন—পদভূমক, পৰ্ব্বভূমক ও চক্রার ছন্দ। ‘বাংলা ছন্দের জাতি ও চণ্ড-শীর্ষক অধ্যায়’ে যে ত্রিধা বিভাগের ত্রুটি আলোচনা করা হইয়াছে, ইহা তাহারই পুনরাবৃত্তি; এখু নামকরণে অভিনবত্ব আছে। পরারজাতীয় ছন্দের এক একটি বিভাগকে ইনি নাম দিয়াছেন ‘পদ’। ‘পদ’ কথাটির নানা অর্থ হয়, সুতরাং এই কথাটি ব্যবহার না করাই সম্ভব। তাহা ছাড়া পদভূমক বলার ঐ জাতীয় ছন্দের কোন পরিচয় দেওয়া হয় না, বরং একটা *petitio principis* দোষ ঘটে। বাংলা ছন্দের এক একটি *measure*-এর প্রতিশব্দ হিসাবে কোন শব্দ তিনি গ্রহণ করেন নাই। তথাকথিত তিন জাতীয় ছন্দ কি এতই পরস্পরবিরোধী? ঐ সম্বন্ধে যথেষ্ট আলোচনা পূর্বক করা হইয়াছে।

ছেন ও ষতি শব্দ দুইটি তিনি ব্যবহার করিয়াছেন, কিন্তু তাহাদের তাৎপৰ্য ভাল করিয়া বুঝিতে না পারায় তাহাদের প্রয়োগে অনেক গোলযোগ করিয়াছেন।

‘পদগুলি ঠিক সমান সমান মাপের হয় না’—উহার ইত্যাদি বক্ত্ত্ব গ্রহণযোগ্য নহে। এই অধ্যায়ের প্রারম্ভেই যে উদাহরণগুলি আছে, তদ্বারা ইহার প্রমাণ করা যায়।

বাংলা ছন্দে কখন কখন যে অক্ষর দুই বা দীর্ঘ হয়, সে সম্বন্ধে তিনি কোন সন্তোষজনক ব্যাখ্যা করিতে পারেন নাই। ‘ছন্দের প্রয়োজন বুঝিয়া অক্ষরগুলি দুই দীর্ঘ করিয়া পড়িতে হয়’—কিন্তু সে প্রয়োজন কি, কি ভাবে তাহা বোঝা যায়, এবং সে প্রয়োজনের প্রত্যয় কিরূপে ব্যক্ত হয়, তাহা তিনি বুঝাইতে পারেন নাই।

ছন্দোলিপি

অনেক পাঠকের সুবিধা হইতে পারে বলিয়া বিভিন্ন প্রকারের ছন্দোবদ্ধের
কয়েকটি কবিতার ছন্দোলিপি দেওয়া হইল।

(১)

ভূতের : মজন | চেহারা : যেমন | নিকোঁষ : অতি | ঘোর = (৩+৩)+(৩+৩)+(৪+২)+২
বা কিছু : হারাণ, | গিরি : বলেন, | “কেট্টা : যেটাই | চোর” !
= (৩+৩)+(৩+৩)+(৩+৩)+২

পর্ব—ধর্মাত্মিক।

চরণ—চতুষ্পদিক, অপূর্ণপদী (শেষ পর্বটি দুই)।

স্তবক—পদ্যের সমান সমপদী দুই চরণে বিভাজ্য।

রীতি—ধর্মপ্রধান।

লয়—বিলম্বিত।

(২)

এগরি : তোমারে : আমি | সাগর : উত্তে = (৩+৩+২)+(৩+৩)
বৈষ্ণব্য : যদী, : অগি | জননি : আমার। = (৪+২+২)+(৩+৩)
তোমার : শ্রীপদ : রজঃ | এখনো : লজিতে = (৩+৩+২)+(৩+৩)
এসারিছে : করপুট | স্কন্ধ : পরিবার। = (৪+৪)+(২+৪)

পর্ব—অষ্টমাত্মিক।

চরণ—দ্বিপদিক, অপূর্ণপদী (catalectic) (পরায়)।

স্তবক—সমপদী, ৪ চরণ, বিভাজ্য (ক-খ-ক-খ)।

রীতি—জ্ঞানপ্রধান।

লয়—ধীর।

(৩)

দিমের : শেষে | ঘূমের : বেশে | ঘোষটা : পরা | ঐ : ছায়া
= (২+২)+(২+২)+(২+২)+(১+২)
ভূলা : লয়ে | ভূলা : ল য়ের | ঐ
= (২+২)+(২+২)+১

ও পা : রেতে | সোনার : কূলে | আবার : মূলে | কোন : যারা

$$= (২+২) + (২+২) + (২+২) + (১+২)$$

গেরে : গের | কাজ-ভা : ঙানো | গান।

$$= (২+২) + (২+২) + ১$$

পর্ব—চতুর্ধাতিক।

চরণ—চতুর্ধাতিক ও ত্রিপদিক, অপূর্ণপদ।

স্তবক—অসমপদী ৪ চরণ (১ম = ৩য়, ২য় = ৪র্থ), মিত্রাকর (ক-খ-ক-খ)

রীতি—যাযাতপ্রধান।

২য়—ক্রত।

(৪)

“রে সতি, : রে সতি” | কাঁদিল : পশুপাত | পাগল : শিব এর : খেল

$$= (৪+৪) + (৪+৪) + (৪+৪+২)$$

যোগ : মগন : হর | ভাপস : যত দিন | তত দিন : নাহি ছিল : ক্রেশ

$$= (৩+৩+২) + (৪+৪) + (৪+৪+২)$$

পর্ব—অষ্টমাতিক।

চরণ—ত্রিপদিক, অতিপদী (hyper catalectic) (দীর্ঘ ত্রিপদী)।

স্তবক—সমপদী ২ চরণ, মিত্রাকর।

রীতি—ধ্বনিপ্রধান।

লয়—বিলম্বিত (অতিবিলম্বিত ছন্দ)।

(৫)

ছিল আশা : *মেঘনাঃ* | মুদিব : আশুমে ||

$$= (৪+৪) + (৩+৩)$$

এ নয়ন : ঘর : আশি | তোমার : সমুখে ; ** ||

$$= (৪+২+২) + (৩+৩)$$

সপি রাজা : তার : *পুত্র,* | তোমায়,* : করিব, ||

$$= (৪+২+২) + (৩+৩)$$

সহাযাত্রা : !**কিত্তি বিধি | *—বুঝিব : কেমন ||

$$= (৪+৪) + (৩+৩)$$

তার লীলা ? : *—ভাড়াইলা | সে হুঃ আবারে ! ** ||

$$= (৪+৪) + (৩+৩)$$

পর্ব—অষ্টমাতিক

চরণ—দ্বিপদিক অপূর্ণপদী (পয়ার)

স্তবক— × , অমিত্রাকর, সমপদী

রীতি—ভানপ্রধান।

লয়—ধীর।

}

সাধারণ অমিত্রাকর

চন্দ্রোৎসব

(৬)

যদি ভূমি : মুহূর্তের ভরে । জ্ঞানভরে : বাঁড়াও ধমকি,	}	= ১০ + ১০
তখনি : চমকি ।		
উজ্জ্বলা : উত্তিবে : বিব : পুঞ্জ পুঞ্জ : বহুর : পর্ব ত .	}	= ৬ + ৮ + ১০
পদ্ম বুক কবজ : বধির : আঁধা ।		
হুণতমু : ভয়ঙ্করী : বাধা ॥	}	= ৪ + ৮ + ১০
সবারে : ঠেকা র : নিরে পাঁড়াইবে : পথে , ॥		
অণুতম : পরমাণু আপন'র : ভারে ।	}	= ৮ + ৬ + ১০
সক যর : অচন : বিকা র ॥		
বিক : হবে আকাশের : মর্ম্মমূলে ।	}	= ৪ + ৮ + ১০
বলু বর : বেদনার : শূলে ॥		
পর্ব—মিশ্র (৪, ৬, ৮, বা ১০ মাত্রার) ।	}	‘বলাকা’র চন্দ্র
চরণ—দ্বিপদিক ও ত্রিপদিক ।		
স্তবক—বিষমপদী, মিশ্র, জটিল মিত্রাক্ষর ।		
রীতি—তানপ্রধান ।		
লয়—দীর ।		

(৭)

বিমুর বরস তেইশ তখন, রোগে ধরলো তারে,	}	= ৪ + ৪ + ৪ + ২
ওহুধে ডা জ্বারে		
ব্যধির চেয়ে আঁধি হ'লো বড়ো ,	}	= ৪ + ২
নাশা মাপের জ্বশো শিশ, নাশা মাপের কৌটা হ'লো জড়ো ।		
নাশা মাপের জ্বশো শিশ, নাশা মাপের কৌটা হ'লো জড়ো ।	}	= ৪ + ৪ + ৪ + ৪ + ২
বহুর বেড়েক চিকিৎসাতে করলো বধন অস্থি জব জব		
তখন বললে, “হাওো বদল করো” ।	}	= ৪ + ৪ + ২
এই জ্বশোমে কিছু এবার চাপুগো প্রথম রে'লর পাড়ি,		
বিরের পরে চাড়লো প্রথম যন্তর বাড়ি ।	}	= ৪ + ৪ + ৪ + ৪
পর্ব—চতুর্ধাতিক ।		
চরণ—মিশ্র (দ্বিপদিক ও ত্রিপদিক পদপার্বক), প্রায়শঃ অপূর্ণপদী ।		
স্তবক—মিশ্র, মিত্রাক্ষর ।		
রীতি—বাসাঘাতপ্রধান ।		
লয়—দ্রুত ।		

(৮)

বেলা যে : পড়ে এলো, জলকে : চল।—	= (৩+৪) + (৩+২)
পুরানো : সেই হুরে কে যেন : ডাকে দূরে,	} = (৩+৪) + (৩+৪)
কোথা সে : ছায়া সখি, কোথা সে : জল।	
কোথা সে : বাঁধা ঘাট, অশ্ব : তল।	= (৩+৪) + (৩+২)
চিলাম : আনমনে একেলা : গৃহ কোণে,	} = (৩+৪) + (৩+৪)
কে যেন : ডাকিল রে “জলকে : চল।”	
	= (৩+৪) + (৩+২)

পূর্ব—সপ্তমাত্রিক।

চরণ—ষপর্ষিক ও চতুষ্পর্ষিক (অগুর্ণপদ)।

রীতি—অনিপ্রধান।

লয়—বিলম্বিত।

(৯)

মকর- : চূড় মুকুট : খানি কবরী : তব ঘিবে	= (৩+২) + (৩+২) + (৩+২) + ২
পর্যায়ে : দিহু শি র।	= (৩+২) + ২
আলায়ে : বাতি বাতিল : সখী দল,	= (৩+২) + (৩+২) + ২
তোমার : হেহে রতন- : সাজ করিল : ঝল মল	= (৩+২) + (৩+২) + (৩+২) + ২
মধুর : ছোলো বিধুর : ছোলো মাধবী : শিলী- শিলী,	= ১৩+২ + (৩+২) + (৩+২) + ২
আমার : তালে তোমার : নাচে মিলিল : রিনি ঝিলি।	= (৩+২) + (৩+২) + (৩+২) + ২

পূর্ণ : চাঁদ | হাসে : আকাশ | কোলে = (৩+২) + (২+৩) + ২

আলোক- : ছায়া শিখ- : শিবানী সাগর : জলে দোলা।	= ৩+২ + (২+৩) + (৩+২) + ২
--	---------------------------

পূর্ব—পঞ্চমাত্রিক।

চরণ—এক- , ১৪- বা ত্রি-পর্ষিক (অতিপদ)।

রীতি—অনিপ্রধান।

লয়—বিলম্বিত।

(১০)

বিপুল্য এ পৃথিবীর : কতটুকু : জানি।	= ৪ + ১০
ঘেনে ঘেনে কত না : নগর : রাজধানী—	= ৪ + ১০
মাথুঘের : কত কীর্তি, কত নদী : গিরি সিঁছু : মরু,	= ৮ + ১০
কত না : অজানা : জীব কত না : অপরি : চিত্ত শুদ্ধ	= ৮ + ১০
ররে গেল : অগাচরে বিশাল : বিঘের : আয়োজন ;	= ৮ + ১০
মন মোর : জুড় থাকে অতি কুজ : তারি এক : কোণ।	= ৮ + ১০
সেই কোভে : পড়ি গ্রহ স্রবণ : বৃত্তান্ত : আছে বাহে	= ৮ + ১০
অক্ষর উৎসাহে—	= ০ + ৬
যেথা পাই চিত্রময়ী : বর্ণনার : বাণী	= ৪ + ১০
কুড়াইয়া আনি।	= ০ + ৬
জানের : দীনতা : এই আপনার : মনে	= ৮ + ৬
পূরণ : করিয়া : সেই বত পারি : ভিকালক : খনে।	= ৮ + ১০
পৰ্ব—মিশ্র (৪, ৩, ৮, ১০ মাত্রার)।	
চরণ—ষিপর্কিক (পূর্ণ চরণ ৮ + ১০ = ১৮ মাত্রার, খণ্ডিত চরণ ৩ বা ১৪ মাত্রার)।	
রীতি—তানত্রধান।	
লয়—ধীর।	

(১১)

ভিন্ন : জাত আর ভিন্ন : বংশ	= ৪ + ৪
এক জাতি : তাই এক শ : অংশ,	= ৪ + ৪
হিন্দু রে : তুই হ'বি : ধ্বংস,	= ৪ + ৪
না : বুঢ়ালে এই : বালাই।	= ৪ + ৩
ভাই কে : ছলে পদ : তলে	= ৪ + ৪
শুদ্ধ : হোস্ তুই পদা : ভলে	= ৪ + ৪
(ওরে সেই) অহুং : ছেলেই তুলে : কোলে,	= ৪ + ৪
ভুট : হ'বে যে পদা : মাদি।	= ৪ + ৩

পৰ্ব—চতুর্ধাতিক।

চরণ—ষিপর্কিক।

রীতি—বলত্রধান।

লয়—ঋত।

(১২)

দুর্ধম গিরি | কান্তার মর, | ছুত্তর পারা | বার = ৬+৬+৬+২

লজ্জিতে হবে | রাত্রি-নিশীথ, | বাজীরা, হাঁশি | রার = ৬+৬+৬+২

পর্ব—বঙ্গাত্মিক।

রীতি—ধ্বনিপ্রধান।

লয়—বিলম্বিত।

(১৩)

নন্দলাল তো | একদা একটা | কলি ভীষণ | পণ— = ৬+৬+৬+২

স্বদেশের তরে, | বা' করেই চোক, | রাখিবেই সে জী | বন। = ৬+৬+৬+২

সবলে বলিল, | “আ-হা-হা কর কী, | কর কী নন্দ | লাল ?” = ৬+৬+৬+২

নন্দ বলিল, | বসিথা বসিথা | রহিব কি চির | কাল ? = ৬+৬+৬+২

পর্ব—বঙ্গাত্মিক।

রীতি—ধ্বনিপ্রধান।

লয়—বিলম্বিত।

(১৪)

হে মোর চিত্ত, | পুণ্য তীর্থে | জাগো রে ধীর = ৬+৬+৫

এই ভাবতের | মহামানবের | সাগরতীরে। = ৬+৬+৫

হেথায় দাঁড়ারে | ছ বাহ বাড়ায়ে | নমি নর দেব | তারে, = ৬+৬+৬+২

উদ্ধার চন্দ্র | পরমানন্দে | বলনা করি | তাঁরে। = ৬+৬+৬+২

ধান গম্ভীর | এই যে ভুবব = ৬+৬

নদীজপমালা | ধৃত প্রান্তর, = ৬+৬

হেথায় নিত্য | হেরো পবিত্র | ধর্মজীরে = ৬+৬+৫

এই ভারতের | মহামানবের | সাগরতীরে। = ৬+৬+৫

পর্ব—বঙ্গাত্মিক।

রীতি—ধ্বনিপ্রধান।

লয়—বিলম্বিত।

(১৫)

আমি যদি জন্ম নিভেম কালিদাসের কালে	= ৪ + ৪ + ৪ + ৪
নৈবে হুতম দশম রত্ন নব রত্নেব মালে,	= ৪ + ৪ + ৪ + ২
একটি স্নোকে স্তুতি গেরে	= ৪ + ৪
রাজার বাহে নিঃশাম চেয়ে	= ৪ + ৪
উজ্জয়িনীর অবজন শ্রোতে বানন-ঘরা বাড়ি	= ৪ + ৪ + ৪ + ২
বেবার ভটে চাপার ভলে	= ৪ + ৪
সভা এসত সন্ধ্যা হলে	= ৪ + ৪
কৌড়শৈবে আপন মনে দিতাম কণ্ঠ চাড়ি	= ৪ + ৪ + ৪ + ২
জীবন ভবী বহে যেত বন্দাকান্তা তালে	= ৩ + ৪ + ৪ + ২
আমি যদি জন্ম নিভেম কালিদাসের কালে	= ৪ + ৪ + ৪ + ২
পর্ব—চতুর্মাত্রিক।	
রীতি—বলপ্রধান।	
লয়—ক্রান্ত।	

(১৬)

মুক্ত / ভরে মুক্তি বোধায় পাবি, * মুক্ত বোধায় আছে ?	= ৪ + ৪ + ৪ + ৪
আপনি প্রভু সৃষ্টি বাধন পরে* বাধা মবার বাহে।	= ৪ + ৪ + ৪ + ৪
রাধে বে যান, থাক রে ফুনেব ডালি,	= ৪ + ৪ + ২
ছিড়ক বস্ত্র লাঙক ধূল বালি,	= ৪ + ৪ + ২
কর্মযোগে তাঁর সাথে এক হয়ে* ঘর্ম পড়ুক ধরে ॥	= ৪ + ৪ + ৪ + ৪
পর্ব—চতুর্মাত্রিক।	
রীতি—বলপ্রধান।	
লয়—ক্রান্ত।	

* চিহ্নিত স্থানে ছেদ আছে।

(১৭)

জনগণ : মন-অধি নারক : জয় হে ভারত : ভাগা বি ধা : ভা ।	= ৮+৮+৮+৪
প : জায : সিদ্ধ জজরাট : নারাঠা জাবিড় : উৎকল বজ	= ৮+৮+৮+৪
বিজ্ঞা : হিমা : চল যমুনা : গঙ্গা উজ্জল : জলধি ত র : দ	= ৮+৮+৮+৪
তব শুভ : না : যে জা : গে	= ৮+৪
তব শুভ : আশিস মা : গে	= ৮+৪
গা : হে : তব জয় পা : ধা	= ৮+৪
জনগণ : মঙ্গল দায়ক : জয় হে ভারত : ভাগা বি ধা : ভা	= ৮+৮+৮+৪
পর্ব—অষ্টমাত্রিক ।	
রীতি—অনিপ্রধান ।	
লয়—বিলম্বিত (অতিবিলম্বিত অক্ষরের ব্যবহার লক্ষণীয়) ।	

(১৮)

বুঝ তার বোল চাঁদ সাজ কিটু কাটু	= ৪+৪+৪+২
জকুর হোলে তার নাই মিটু মাটু	= ৪+৪+৪+২
চন্দায় চম্কায আড়ে চায় চোখ,	= ৪+৪+৪+২
কোনো ঠাই ঠেকে নাই কোনো বডো চোক	= ৪+৪+৪+২
পর্ব—চতুর্মাত্রিক ।	
রীতি—অনিপ্রধান ।	
লয়—বিলম্বিত ।	

(১৯)

[৬ই]—সিংহল যৌপ সিঙ্গুর টিপু কাঞ্চন ময় দেশ	= ৪+৪+৪+২
[৬ই]—চন্দন যার অঙ্গের বাস তামুল বন ' কল	= ৪+৪+৪+২
পর্ব—ষষ্ঠমাত্রিক ।	
রীতি—অনিপ্রধান ।	
লয়—বিলম্বিত ।	

অথবা,

[ওই]—সিঃহলঃ ষোপ | সিঃহুরঃ ঠিগ | কাঃকনঃ যব | বোশ
= ৪ + ৪ + ৪ + ২

[ওই]—চন্দনঃ বার | অঃদেবঃ বাস | ওঃদুলঃ বন | কেশ
= ৪ + ৪ + ৪ + ২

পর্ব—চতুর্বাঙ্গিক ।

রীতি—বলপ্রধান ।

লয়—ক্রত ।

(২০)

রবি অন্ত বার = ০ + ৬

অরণ্যেতে অঙ্ককার, | আকাশেতে আলো । = ৮ + ৬

সন্ধ্যা নত আঁধি = ০ + ৬

ধীরে আসে | দ্বিবার পক্ষাতে । = ৪ + ৬

বহে কিনা বহে = ০ + ৬

বিহার বিবাদ-জ্ঞাত | সন্ধ্যার বাতাস । = ৮ + ৬

পর্ব—মিশ্র (৪, ৬, ৮ বাজার) ।

রীতি—তানপ্রধান ।

লয়—ধীর ।

মুক্তবাক্য ছন্দ

— — — — —

তৃতীয় ভাগ

পন্নিশিষ্ট

বাংলা ছন্দের মূলতত্ত্ব

(১)

ছন্দ, ভাষা ও বাক্য

Metres বা ছন্দঃ শব্দকে কোন আলোচনা করিতে গেলে প্রথমতঃ rhythm বা ছন্দঃস্পন্দন-শব্দকে একটা পরিষ্কার ধারণা থাকা দরকার। বাংলায় ছন্দ শব্দটি metre ও rhythm উভয় অর্থেই ব্যবহৃত হয় বলিয়া metre ও rhythm যে দুইটি পৃথক concept অর্থাৎ প্রত্যয় বা ভাব, তাহা সাধাবণের ধারণায় সব সময় আসে না। কবি যখন লেখেন যে—

“ছন্দে উদ্ভিজে তাবকা, ছন্দে কনকববি ডাঁহছে

ছন্দে অগ্নমণ্ডল চলিছে”

—তখন তিনি ছন্দ শব্দটি rhythm অর্থেই ব্যবহার করেন। Metre বা পদ্যেব ছন্দ rhythm বা সাধারণ ছন্দঃস্পন্দনের একটি বিশেষ ক্ষেত্রে প্রকাশ মাত্র।

বসাহুভূতির সঙ্গে ছন্দোবোধের একটি নিগূঢ় সম্পর্ক আছে! মনে বসের উপলব্ধি হইলেই তাহার প্রকাশ হয় ছন্দঃস্পন্দনে। যেখানেই কোন ভাবে রসোপলব্ধির পরিচয় পাওয়া যায়, সেখানেই ছন্দ লক্ষিত হয়। শিশুর চপল নৃত্যেও একরকমের ছন্দ আছে, মাতৃষের শিল্পের অভিব্যক্তির মধ্যেও ছন্দ আছে। বাঁহারা ভাবুক, তাঁহারা বিশ্বের লীলাতেও ছন্দের খেলা দেখিতে পান। ছন্দোবোধের সঙ্গে সঙ্গে দ্বায়ুতে স্পন্দন আরম্ভ হয়, সেই স্পন্দনের ফলে মনের মধ্যে মন্ত্রমুগ্ধ আবেশের ভাব আসে, “সুপ্রো হু মায়া হু মতিভ্রমো হু” এই রকম একটা বোধ হয়। * এই অনুভূতিটুকুও কবিতার ও অগ্রাগ্র সুকুমার কলার প্রাণ।

এখন প্রশ্ন এই যে, ছন্দোবোধের উপাদান কি? ইন্দ্রিয়গ্রাহ্য বিষয়ের মধ্যে কি লক্ষণ থাকিলে মনে ছন্দোবোধ আসিতে পাবে? সূর্যাস্তের সময়কার আকাশে বড়ের খেলায়, বাউল গানের হুরে বা তাজমহলের গঠনশিল্পের মধ্যে

* ছাত্ততে ইতি ছন্দঃ—বাহা ত পূর্বে অস্থবগণ আচ্ছন্ন (মন্ত্রমুগ্ধ ও অভিভূত) হইয়াছিল।

এমন কি সাধারণ লক্ষণ আছে, বাহার জ্ঞাত আমবা এ সমস্তের মধ্যেই ছন্দ বলিয়া একটা ধর্ম প্রত্যক্ষ করিতে পারি? চন্দ্র, কর্ণ বা অন্যান্য ইন্দ্রিয়ের ভিতর দিয়া আমরা রঙ বা স্বর বা গন্ধ কিংবা ঐ রকম কোন না কোন গুণ প্রত্যক্ষ করি। তাহাদের কি রকম সমাবেশ হইলে আমবা চন্দ্রোন্ময় বলিয়া তাহাদের উপলব্ধি করি?

কেহ কেহ বলেন যে, ঘটনাবিশেষের পৌনঃপুনিকতাই ছন্দের লক্ষণ। তাহারা বলেন যে, সমপরিমিত কালানুসারে যদি একই ঘটনার পুনরাবৃত্তি হয় এবং তাহার দ্বাৰাই যদি সময়ের বিভাগের বোধ জন্মে, তবে সেখানে ছন্দ আছে বলা যায়। সুতরাং ঘড়ির দোশকে গতি, তরঙ্গের উত্থান-পতন ইত্যাদিতে ছন্দ আছে বলা যাইতে পারে। কিন্তু ছন্দের এই সংজ্ঞা খুব স্ফুট বলা যায় না। কোন কোন প্রকাৰেব ছন্দে অবশ্য পৌনঃপুনিকতাই প্রধান লক্ষণ; কিন্তু ছন্দের এমন সব ক্ষেত্র আছে, যেখানে পৌনঃপুনিকতা এক রকম নাই, বা থাকিলেও তাহার জ্ঞাত ছন্দোবোধ জন্মে না। সূর্য্যাস্তের সময় আকাশে কিংবা বড় বড় চিত্রকরদের ছবিতে যে বর্ণের সমাবেশ দেখা যায় তাহাতে ত পৌনঃপুনিকতা বিশেষ লক্ষিত হয় না, কিন্তু তাহাতে কি rhythm নাই? গায়কেরা যখন তান ধরেন, তখন তাহাতে কি পৌনঃপুনিকতা লক্ষিত হয়? আসল কথা—rhythm-এর কাজ মানসিক দ্বাবেগের অনুযায়ী স্পন্দনের সৃষ্টি করা কেবলমাত্র কোন ঘটনাব পুনরাবৃত্তি করা নহে।

কোন স্থিতিস্থাপক পদার্থের উপর আঘাত করিলে স্পন্দন উৎপন্ন হয়। আমাদের বাহ্যেন্দ্রিয়গুলির গঠন কৌশল পর্য্যবেক্ষণ করিলে দেখা যায় যে, তাহারা স্থিতিস্থাপক উপাদানে তৈয়ারি। বাহিরের জগতের প্রত্যেক ঘটনা ও পরিবর্তন অক্ষিগোলক বা কর্ণপটলের স্থিতিস্থাপক ন্নায়ুতে আঘাত করিয়া স্পন্দন উৎপাদন করে, এবং সেই স্পন্দনের ঢেউ মস্তিষ্কের কোষে ছড়াইয়া অনুভূতিতে পরিণত হয়। অহরহঃ বা জগতের সম্পর্কে আসার দরুণ নানা রকমের স্পন্দনের ঢেউয়ে আমাদের ইন্দ্রিয় অভিভূত হইতেছে। যখন কোন এক বিশেষ রকমের স্পন্দনের পর্য্যায়ের মধ্যে একটি সুন্দর সামঞ্জস্য অনুভূত হয়, তখনই ছন্দোবোধ জন্মে।

এই সামঞ্জস্যের স্বরূপ কি? যদি সমধর্মী ঘটনা পরস্পরার মধ্যে কোন বিশেষ গুণের তারতম্যের জ্ঞাত মনে আবেগের সঞ্চার হয়, তাহা হইলেই সেখানে ছন্দঃস্পন্দন আছে বলা যাইতে পারে। কোন ঘটনা উপলব্ধির সঙ্গে সঙ্গে মনে

তজ্জাতীয় অল্প ঘটনার জন্ত প্রত্যাশা জন্মে। কানে যদি ‘সা’ সুর আসিয়া লাগে, তবে মনে স্বভাবতঃই তাহার পরে ‘পা’ কিংবা এমন কোন সুরের প্রত্যাশা করে, যাহাতে কানের স্বাভাবিক তৃপ্তি জন্মিতে পারে; তেমনি সিঁড়র (vermilion) রঙ দেখিলে তাহার পরে গাঢ় নীল (ultra-marine) রঙ দেখিবার আকাঙ্ক্ষা হওয়া স্বাভাবিক। কিন্তু প্রত্যাশিত ঘটনা না আসিয়া যদি অল্প ঘটনা আসিয়া পড়ে তবে মনে একটা আন্দোলনের সৃষ্টি হয়; আবার যাহা প্রত্যাশিত, তাহা আসিলেও আর-এক প্রকার আন্দোলন হয়। এবং বিধ আন্দোলনেই আবেগের ব্যঞ্জনা হয়। এইরূপে বিভিন্ন মাত্রার স্পন্দনের সমাবেশ-বৈচিত্র্য বা প্রত্যাশিত ও অপ্রত্যাশিতের আবির্ভাবজনিত আন্দোলনই ছন্দের প্রাণ। কোন রাগরাগিণীর আলাপে নানা সুরের সমাবেশ বা কোন চিত্রপটে রঙের সমাবেশ লক্ষ্য করিলেই ইহার যথার্থ্য প্রতীত হইবে। কেবল দেখিতে হইবে যে, বিভিন্ন মাত্রার স্পন্দনে স্পন্দনে যেন বিরোধ না থাকে, অথবা, সঙ্গীতের ভাষায় বলিতে গেলে, তাহা যেন পরস্পর ‘বিরবানী’ না হয়। নানা রকমের স্পন্দনের নানা ভাবে সমাবেশের দরুণ আবেগানুরূপ জটিল স্পন্দনের উৎপত্তি হয়। সেই জটিল স্পন্দনই মানসিক আবেগের প্রতীক।

কিন্তু বৈচিত্র্য ছাড়াও ছন্দে আর-একটি লক্ষণ থাকা আবশ্যক। সেটি হইতেছে,—ঘটনাপরস্পরার মধ্যে কোন প্রকারের ঐক্যসূত্র। সঙ্গীতে সুর আবেগানুযায়ী বৈচিত্র্য আনিয়া দেয়, তাল সেই সুরসমূহকে ঐক্যের সূত্রে গ্রাথিত করে। যেখানে স্পন্দন, সেখানে সতত দুইটি শ্রবাত্তর লীলা দেখা যায়; একটি গতির ও একটি স্থিতির। বেগের বশে কোন এক দিকে গতির প্রবৃত্তি এবং স্থির অবস্থানে ফিরবার প্রবৃত্তি—এই দুইয়ের পরস্পর শ্রাতক্রিয়ায় স্পন্দনের উৎপত্তি। ছন্দও এক দিকে বৈচিত্র্যের জন্ত গতির এবং অপর দিকে ঐক্যসূত্রের জন্ত স্থিতির মিসন ঘটে বলিয়া স্পন্দনের লক্ষণ অগুহৃত হয়।

সুতরাং বলা যাইতে পারে যে, যেখানেই ছন্দ, সেখানেই প্রথমতঃ সহধর্মী ঘটনাপরস্পরা থাকা দরকার; দ্বিতীয়তঃ, সেই সমস্তের মধ্যে কোন এক রকমের ঐক্যসূত্র থাকা দরকার; তৃতীয়তঃ, তাহাদের মধ্যে কোন একটি বিশেষ গুণের তারতম্যের জন্ত একটা সূত্রের বৈচিত্র্যের আবির্ভাব হওয়া দরকার। দৃষ্টান্তস্বরূপ বলা যাইতে পারে যে, সঙ্গীতে সুরের পারস্পর্য্যে তালবিভাগের দ্বারা ঐক্য এবং আপেক্ষিক তীব্রতা বা কোমলতার দ্বারা বৈচিত্র্য সাধিত হয়, এবং এইরূপে ছন্দোবোধ জন্মে।

পদ্যছন্দের মধ্যেও এই লক্ষণগুলি বিশিষ্টরূপে পরিদৃষ্ট হয়। বাক্যের সঙ্গে বাক্যের বন্ধনই পদ্যছন্দের কাজ। পদ্যছন্দের ক্ষেত্রে সমধর্মী ঘটনাপরম্পরা বলিতে অক্ষর বা অক্ষরসমষ্টি—এইরূপ কোন বাক্যাংশ বুঝিতে হইবে; এবং পারস্পর্য্য বলিতে, কালাভুযায়ী পারস্পর্য্য বুঝিতে হইবে। বাক্যাংশের কোন কোন গুণের দিক্ দিয়া ঐক্যব সূত্র থাকিবে, অর্থাৎ সেই গুণের দিক্ দিয়া পর পর বাক্যাংশ অল্পরূপ হইবে, বা কোন obvious অর্থাৎ সহজবোধ্য pattern বা আদর্শেব অনুযায়ী হইবে। এই আদর্শ বা নক্সাই সময়ে সময়ে অভীষ্ট ভাবের বাঞ্ছনা করে, এবং একাধাবে ঐক্যের ও বৈচিত্র্যের সমাবেশ করে। কিন্তু এ ধবণের বৈচিত্র্যো নিয়মের নিগড় অত্যন্ত বেশী, সুতরাং ঐক্যের বাধনই অধিক প্রতীত হয়। আবেগেব অনুধর্মী বৈচিত্র্য-সম্পাদনের জন্ত অল্প কোন গুণের দিক্ দিয়া সম্পূর্ণ স্বাধীনতা থাকা আবশ্যিক। কবি স্বাধীনভাবে সেই গুণের তারতম্য ঘটাইয়া বৈচিত্র্য সম্পাদন করেন এবং অভীষ্ট আবেগের ত্রোতনা করেন। কেবলমাত্র নক্সা ধরিয়া চলিয়া গেলে ছন্দ একঘেয়ে ও বিরক্তিকর হয় এবং তাহাতে আবেগের ত্রোতনা হয় না। এই সত্যটি অনেক কবি ও ছন্দঃশাস্ত্রকার বিস্মৃত হ'ন বলিয়া তাঁহারা ছন্দঃসৌন্দর্য্যের মূল সূত্রটি ধরি'ত করেন না।

Metrics বা পদ্যছন্দের আলোচনা করিতে গেলে মুখ্যতঃ ছন্দের ঐক্য-বন্ধনের সূত্রটি আলোচনা করিতে হয়। কবি ইচ্ছামত বৈচিত্র্য আনয়ন করেন, সে বিষয়ে মাত্র দিঙ্ নির্ণয় করা যাইতে পারে, বাধা-ধরা নিয়ম করিয়া দেওয়া যায় না। কিন্তু ছন্দেব বিভিন্ন অংশেব মধ্যে ঐক্যবন্ধনের সূত্র কি হইতে পারে তাহা ভাষার প্রকৃতি, ইতিহাস ও ব্যবহারের বীতির উপর নির্ভর করে, সে বিষয়ে ছন্দের ব্যাকরণ রচিত হইতে পারে।

কাব্যছন্দের প্রকৃতি বাক্যের দার্মর উপর নির্ভর করে। সুতরাং প্রথমতঃ বাক্যেব ধর্ম কি কি এবং তাহাতে কি ভাবে ছন্দ রচনা হওয়া সম্ভব, তাহা বুঝিতে হইবে।

ধ্বনি-জ্ঞানের মত বাক্যের অণু হইতেছে অক্ষর বা Syllable। বাগ্‌ধ্বজের স্বরূপে আধাসে যে ধ্বনি উৎপন্ন হয়, তাহাই অক্ষর। প্রত্যেকটি অক্ষর উচ্চারণের সময়ে, কণ্ঠনালীর ভিতর দিয়া শ্বাস প্রবাহিত হইবাব কালে কণ্ঠস্থ বাগ্‌ধ্বজের খবতান অনুসারে শ্বাসবায়ু কোন এক বিশেষ স্বরে পরিণত হয়, এবং পরে মুখগহ্বরের আকার ও ভ্রমর গতি অনুসারে উপরস্থ ব্যঞ্জনধ্বনিরও

উৎপাদন অনেক সময় করে। বাগ্‌যন্ত্রের অঙ্গসমূহের পল্প্পের অবস্থানের ও গতির পার্থক্য অনুসারে অঙ্গের রূপের বা ধ্বনির ভেদ ঘটে এবং বহুবিধ অঙ্গের সৃষ্টি হয়। প্রত্যেক অঙ্গের মধ্যে মাত্র একটি করিয়া স্বর থাকিবে এবং সেই স্বরই অঙ্গের মূল অংশ। অতিরিক্ত ব্যঞ্জনবর্ণ সেই স্বরেরই একটি বিশেষ রূপ প্রদান কবে মাত্র।

ধ্বনিবিজ্ঞানেব মতে স্বরের চারিটি ধর্ম—(১) তীব্রতা (pitch)—শ্বাস বহির্গত হইবার সময়ে কণ্ঠস্থ বা কৃত্তরী উপর যে রকম টান পড়ে, সেই অনুসারে তাহারের দ্রুত বা মৃদু কম্পন স্রব হয়। যত বেশী টান পড়িবে, ততই দ্রুত কম্পন হইবে এবং স্বরও তত চড়া বা তীব্র হইবে। (২) গাভীয়া (intensity or loudness)—অঙ্গের উচ্চারণের সময়ে যত বেশী পরিমাণ শ্বাসবায়ু এযোগে বহির্গত হইবে, স্বর তত গভীর হইবে এবং তত দূর হইতে ও স্পষ্টরূপে স্বর প্রতিগোচর হইবে। (৩) স্বরের দৈর্ঘ্য বা কালপরিমাণ (length or duration)—যতক্ষণ ধরিয়া বাগ্‌যন্ত্র কোন বিশেষ অবস্থানে থাকিয়া কোন অঙ্গের উচ্চারণ করে, তাহার উপরই স্বরের দৈর্ঘ্য নির্ভর করে। (৪) স্বরের রঙ (tone colour)—কিছু স্বরমাত্রেরই উচ্চারণ কেহ বর্ণিত পারে না, স্বরের উচ্চারণের সঙ্গে সঙ্গে অজ্ঞাত ধ্বনিও সৃষ্টি হয় এবং তাহাতেই কাহারও স্বর মিষ্ট, কাহারও কর্কশ ইত্যাদি বোধ জন্মে, ইচ্ছাকৃত বলা যায় স্বরের রঙ।

এই ত গেল স্বরের স্বধর্মের কথা। তাহা ছাড়া কয়েকটি অঙ্গের গ্রথিত হইয়া যখন বাক্যের সৃষ্টি হয়, তখনও আর দুই-একটি বিশেষ ধ্বনিলক্ষণ দেখা যায়। কথা বলিবার সময় ফুসফুসে শ্বাসবায়ুর অপ্রতুল হইলেই নিঃশ্বাসগ্রহণের জন্ত থামিতে হয়, ঠিক নিঃশ্বাসগ্রহণের সময়ে কোনও ধ্বনির উৎপাদন করা যায় না। এইজন্ত বাক্যের মাঝে মাঝে pause বা ছন্দ দেখা যায়। তন্মিত্ত যেখানে ছন্দ নাই, সেখানেও ভিহ্বাকে বারংবার প্রত্যাহার পর কখন কখন এদটু বিশ্রাম দিবার জন্ত বিরামস্থল থাকে।

কথা বলিবার সময়ে নানা লক্ষণাত্মক অঙ্গর ও অঙ্গরসমষ্টির পরস্পরায় উচ্চারণ হইয়া থাকে। কিন্তু ছন্দোবোধ, বাক্যের তত্ত্বাত্মক ভঙ্গি উল্লেখ করিয়া দুই-একটি বিশেষ লক্ষণ অবলম্বন করিয়া থাকে। ছন্দোবদ্ধ রচনার ঐক্য এবং তদ্বিচিত আদর্শের সন্ধান পাওয়া যায় বাক্যের কোন এক বিশেষ ধর্ম আবার ছন্দোবদ্ধ রচনায় আবেগের প্রকাশও হয় বাক্যের অপর কোন ধর্মের

মাত্রার বৈচিত্র্য—যেমন বৈদিক সংস্কৃতে ছন্দের ঐক্যমাত্র পাওয়া যায় প্রতি পাদে অক্ষরসংখ্যায় এবং পাদান্তস্থ কয়েকটি অক্ষরের মাত্রা-সন্নিবেশের রীতিতে; সেই কয়েকটি অক্ষরের মাত্রা-সন্নিবেশের জ্ঞান পাদান্তে একটা বিশেষ রকমের cadence বা দোলন অনুভব করা যায়। আবার প্রতি পাদে অক্ষরগত ভিন্ন ভিন্ন অক্ষরের উদাত্ত, অমুদাত্ত, স্বরিত ভেদে ভিন্ন মাত্রায় স্বরতীত্বতার লক্ষণ স্ববেগন্যোতক বৈচিত্র্য অনুভূত হয়। লৌকিক সংস্কৃতির প্রায় সমস্ত প্রাচীন ছন্দে প্রতি চরণেব অক্ষরসংখ্যাব এবং তাহাদের মাত্রাসংখ্যার দিক দিয়া ঐক্যমাত্র পাওয়া যায়; কিন্তু হ্রস্ব দীর্ঘ-ভেদ অক্ষর সাজাইবার রীতি হইতেই বৈচিত্র্যের অনুভূতি জন্মে। অক্ষরগত সঙ্কত ও প্রাকৃত ছন্দে এবং উত্তর ভাবতের চলিত ভাষাসমূহেব ছন্দে আবার ঐক্যমাত্র অগ্রবিধ; সেখানে প্রতি পদের মোট মাত্রা সংখ্যা হঠতেই ছন্দের ঐক্যবোধ হয়। Measure বা পদের ভিতরে ভিন্ন ভিন্ন মাত্রার অক্ষর সাজাইবার সম্পূর্ণ স্বাধীনতা কবিকে দেওয়া হয়। ইংবেজী ছন্দে আবার accent বা অক্ষরবিশেষের উচ্চারণেব জ্ঞান স্বাভাবিক স্বরগান্ধীর্ঘ্যই ধ্বনি প্রধান লক্ষণ। প্রতি চরণে কয়েকটি নিয়মিত সংখ্যার foot বা গণ পাকার লক্ষণ ঐক্যবোধ জন্মে; কিন্তু গণের মধ্যে accent-যুক্ত বা accent-হীন অক্ষরের সমাবেশ হইতে বৈচিত্র্যবোধ জন্মে।

এইরূপ দেখা যায় যে, বিভিন্ন দেশে ও বিভিন্ন ভাষার ছন্দের প্রকৃতি ও আদর্শ বিভিন্ন। ছন্দের উপাদানীভূত বাক্যাংশের প্রকৃতি, ঐক্যবোধের ও বৈচিত্র্যবোধের ভিত্তিস্থানীয় ধর্ম, ঐক্যের আদর্শ, ঐক্য ও বৈচিত্র্যের পরস্পর সমাবেশের রীতি—এই সমস্ত বিষয়েই পার্থক্য লক্ষিত হইতে পারে। সময়ে সময়ে আবার এক দেশেই ভিন্ন ভিন্ন সময়ে ছন্দের পৃথক রীতি পরিলক্ষিত হয়। যেমন, লৌকিক সংস্কৃতির বৃহদ্রন্দের এবং অক্ষরগত সংস্কৃতির মাত্রাবৃত্ত বা জাতিছন্দের রীতি সম্পূর্ণ বিভিন্ন। ভিন্ন ভিন্ন জাতির দৈহিক বিশেষত্ব এবং সভ্যতার ইতিহাস অনুসারে এই পার্থক্য নিরূপিত হয়। সংস্কৃত ভাষা কালক্রমে অনার্যভাবিত হওয়াতে এবং অনার্য ছন্দের প্রভাবে আসাতেই সম্ভবতঃ বৃহদ্রন্দের স্থানে জাতিছন্দের উৎপত্তি হইয়াছিল। বাক্যের নানা ধর্ম থাকিলেও প্রত্যেক জাতির পক্ষে দুই একটি বিশেষ ধর্মই সমধিকরূপে মন ও জ্ঞান আকর্ষণ করে। বিভিন্ন ভাষায় ছন্দোবদ্ধনের রীতি তুলনা করিলে বহু তথ্যের সন্ধান পাওয়া যাইবে।

(২ক)

বাংলা উচ্চারণ পদ্ধতি

বাংলা ছন্দের মূলতত্ত্বগুলি বুঝিতে গেলে, প্রথমতঃ বাংলা উচ্চারণ পদ্ধতিয় কয়েকটি বিশেষত্ব মনে রাখা দরকার। সেই বিশেষত্বগুলির সহিত বাংলা ছন্দের প্রকৃতির ঘনিষ্ট সম্বন্ধ আছে।

প্রথমতঃ, বাংলা উচ্চারণের পদ্ধতিতে খুব বাঁধা দ্বা লক্ষণ কোন দিক দিয়া নাই। অবশ্য সব দেশেই যখন লোকে কথা বলে, তখন ব্যক্তিভেদে এবং সময়ভেদে একই শব্দের ধ্বনির অল্পাধিক তারতম্য ঘটে। কিন্তু অনেক ভাষাতেই শব্দের কোন না কোন একটি ধ্ব্য অস্বাভাবিক অংশে প্রধান হইয়া থাকে, এবং সেই ধ্ব্য অবলম্বন করিয়াই ছন্দঃসূত্র রচিত হইয়া থাকে। সংস্কৃতে অক্ষরের মধ্যে কোনটি হ্রস্ব, কোনটি দীর্ঘ হইবে, তাহা স্থানিদ্ধিষ্ট আছে, গণ্ডে পাশ্চ সৰ্বত্রই তাহা বজায় থাকে, এবং তদনুসারে ছন্দ রচিত হয়। ইংরেজীতে যদিও অক্ষরের দৈর্ঘ্য স্থানিদ্ধিষ্ট নয় এবং পাশ্চ ছন্দের খাতিরে অক্ষরের দৈর্ঘ্য কমাইতে বা বাড়াইতে হয়, তব্বেচ এক দিক দিয়া অর্থাৎ accent-এর দিক দিয়া উচ্চারণের যথেষ্ট বাঁধাবাঁধি আছে। শব্দের কোন অক্ষরের উপর accent বা একটু বেগী জোর পড়িবে, তাহা এক রকম নিদ্ধিষ্ট আছে এবং accent-অনুসারেই ছন্দ রচিত হয়। বাংলায় ছন্দ মাত্রাগত, কিন্তু বাংলায় অক্ষরের মাত্রা বা কাল-পরিমাণ যে কি হইবে, সে বিষয়ে কোন ধরাবাঁধা নিয়ম নাই।

চলতি বাংলার একটা উদাহরণ লইয়া দেখা যাক :—

“আব (.) টের পোলেই বা কি ? ধরা কি মুখের বখা। জাখ, জীহান্ত, বিচ্ছু ভা
নেই। বাটা দেয় চারপাশ। ডিজ আছে বটে— কিন্তু যত দিন দিগে রে
বলে আব পালাবার যা নই, তখন বুপু ক’রে লাফিয়ে পড়ে এক ডুগে
যতদূর পারিস্ গিয়ে ভেসে উঠলেই হ’ল। এ অন্ধকারে আর দেখার জো-টি
দেই।”

(‘জীহান্ত, প্রথম পর্ব’—পরচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়)

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
 'এই ত চাই | কিন্তু আস্তে ভাই — বাটার ভায়ী পাগো | | | | | | | | | |
 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
 পাশ দিয়ে | : জা ক'তর ভেতর দিয়ে | এমনি বার ক'রে মিশ যাব | যে শালারা
 | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
 টেরও পাবে না ।"

('শ্রীকান্ত, প্রথম পর্ব' — পরচন্দ্র চট্টোপাধ্যায়)

(উপবেব উদ্ধৃতাংশগুলিতে মোটা লম্বা দাঁড়ি দিয়া উচ্চারণের বিরামস্থল নির্দেশ কবিয়াছি, এবং ভারতীয় সঙ্গীতবিজ্ঞানেব চলতি সংকেত অনুসারে অক্ষবেব মাধ্যম চিহ্ন দিয়া মাত্রা নির্দেশ কবিয়াছি ; মা'য়।, মানে, একমাত্রা, ।।, মানে, দুই মাত্রা ; ।।।, মানে, তিন মাত্রা বুঝিতে হইবে) ।

উপরে উদ্ধৃত অংশগুলির মাত্রা বিচার করিলে নিম্নোক্ত সিদ্ধান্ত করা যায় :—

(১) সাধারণতঃ বাংলা উচ্চারণে, প্রতি অক্ষর হ্রস্ব বা এক মাত্রা ধরা হইয়া থাকে ।

(২) কিন্তু প্রায়শঃ দীর্ঘতর অক্ষর এবং কখন কখন হ্রস্বতর অক্ষরও দেখা যায় ।

(ক) একাক্ষর হ্রস্ব শব্দ সাধারণতঃ দীর্ঘ বা দুই মাত্রা ধরা হয়, যথা— উদ্ধৃতাংশের 'আব্', 'টের্', 'ভাখ্' ; কিন্তু কখন কখন হ্রস্বও হইয়া থাকে— যথা— 'ঝুপ্' ।

(খ) শব্দান্তের হ্রস্ব অক্ষর কখনও দীর্ঘ হয় (যথা— 'বাটারদের' শব্দের 'দের', 'দেখিস্' শব্দের 'খিস্'), আবার কখনও হ্রস্ব হইতে পাবে (যথা— 'ঝাউবনের' পরে 'নের') ।

(গ) পদমধ্যস্থ হ্রস্ব অক্ষর কখনও দীর্ঘ (যথা— 'শ্রীকান্ত' শব্দের 'কান্'), কখন হ্রস্ব (যথা— 'কিছু' শব্দের 'ছিচ্', 'যতদূ' [যদূয়] পদের 'যৎ') আবার কখন প্রুত (যথা— 'কেললে' পদের 'ঘেল') হইতে পারে ।

(ঘ) যৌগিক-স্বরাস্ত অক্ষর প্রায়ই দীর্ঘ হয় (যথা— 'নেই', গিয়ে (—গিএ) 'লাকিয়ে' শব্দের 'কিয়ে' (=কিএ) ; কখনও প্রুতও হয় (যথা— 'চাই') ; আবার কখনও 'হ্রস্ব' হয় (যথা— 'নেলেই' শব্দের 'লেই') ।

(ঙ) মৌলিক-স্বরাস্ত অক্ষর প্রায়ই হ্রস্ব হয়, কিন্তু ইচ্ছামত তাহাদেরও দীর্ঘ করা যায় ; যথা—‘ধরা’ শব্দের ‘রা’, ‘জো-টি’ পদের ‘জো’, ‘ভারি’ পদের ‘ভা’।

চলিত ভাষায় লিখিত শব্দ হইতেও ঐ সমস্ত সিদ্ধান্তে উপনীত হওয়া যায়। একটা উদাহরণ লওয়া যাক্—

- | | | | |
|------|--------------------------|--|-------------------|
| | | | |
| (১) | নিধিরাম চক্রবর্তী | | শোণ কাটি-জন ব'সে। |
| | | | |
| (২) | খেলায়াম ভট্টাচার্য্য | | উত্ত-বল এসে |
| | | | |
| (৩) | নিধিরামকে খেলায়াম | | করিল সম্ভাষ। |
| | | | |
| (৪) | নিধিরাম ব'ন ভোমান | | বেগায় নিবাস ? |
| | | | |
| (৫) | কি বলিলে পোড়ী মূগ | | কু-ক'ব'ত যাব ? |
| | | | |
| (৬) | সর্বদা জ'লে গেল | | কল্পি দিল গায়। |
| | | | |
| (৭) | ওর কপালে যদি | | অস্ত্র মেয়ে হইত |
| | | | |
| (৮) | এখ দিন ওর ভিটেয় | | ঘুঘু চ'র যেত। |
| | | | |
| (৯) | কখন বলিলে যে | | দিন গেল রে কিসে ? |
| | | | |
| (১০) | আমার খলিয়ার র' কাছে ক'ই | | খাচ্ছে ব'সে ব'সে। |

এখানেও দেখা যায় যে,—

(ক) একাক্ষর হলন্ত শব্দ কখনও দীর্ঘ (যথা—১ম পংক্তিতে ‘রাম’), কখনও হ্রস্ব (যথা—১ম পংক্তির ‘শোণ’, ১০ম পংক্তির ‘রস’), কখনও প্রুত (যথা—৭ম পংক্তির ‘ওর’) হইয়া থাকে।

(খ) শব্দান্তর হলন্ত অক্ষর কখনও দীর্ঘ (যথা—৪র্থ পংক্তির ‘নিবাস’ শব্দের ‘বাস’, ৩য় পংক্তির ‘সন্তাষ’ শব্দের ‘ভাষ’), এবং কখনও হ্রস্ব (যথা—৪র্থ পংক্তির ‘তোমার’ পদের ‘মার’, ১০ম পংক্তির ‘আমার’ পদের ‘মার’) হয়।

(গ) পদমধ্যস্থ হলন্ত অক্ষর কখনও হ্রস্ব (১ম ও ২য় পংক্তির যুক্তবর্ণ বিশিষ্ট অক্ষর মাত্রেই ইহার উদাহরণ পাওয়া যাইতেছে), কখনও দীর্ঘ (যথা—৬ষ্ঠ পংক্তির ‘সর্বান্ন’ পদে বাঙ্)।

(ঘ) স্বরান্ত অক্ষর প্রায়শঃ হ্রস্ব, কিন্তু কদাচ দীর্ঘও হইতে পারে (যথা—৩য় পংক্তির ‘কখন’ শব্দের ‘ন’)।

তা’ছাড়া স্থানভেদে একই শব্দের ভিন্ন ভিন্ন উচ্চারণ হইতে পারে :-

(১) পঞ্চ নদীব তীরে | বেণী পাকাইয়া গিরে

(২) পঞ্চ ফোণ জুড়ি কৈলা | নগরী নির্মাণ

এই দুই পংক্তিতে ‘পঞ্চ’ শব্দের উচ্চারণ এক নহে; ১ম পংক্তিতে ‘পঞ্চ’ তিন মাত্রার এবং ২য় পংক্তিতে ‘পঞ্চ’ দুই মাত্রার ধরা হইয়াছে। তজ্জন,

(৩) এ কি কৌতুক | করিছ নিস্তা | ওগো কৌতুক | মরী

(৪) ফের হুব, মন্ত সবে উৎসব-কৌতুক

এই দুই উদাহরণের ‘কৌতুক’ শব্দের উচ্চারণ একবিধ নহে।

নব্য বাংলাব একজন ইংরাজীশিক্ষিত কবির রচনা হইতেও উপরিলিখিত মতের প্রমাণ পাওয়া যায়—

কোথায় কৈশো দল ? | বিদ্যাসাগর কোথা ?

মুখুধোর কারচুপিতে | মুখ হইল তৌতা।

বাসবে রাজা রাজপারিষৎ | লাট সাহেবের মেয়ে,

বারুবেল-মারা গিলটি হলে | একবার দখ চেয়ে

(“বাজিমাং”, হেমচন্দ্র)

এখানেও দেখা যায়, পদান্তের হলন্ত অক্ষর কোথাও দীর্ঘ (যথা—‘মুখুধোর’

পদে 'বোর'), কোথাও হ্রস্ব (যথা—'বিজ্ঞানাগর' পদে 'গর্') হঠতেছে; পদ-মধ্যস্থ হলন্ত অক্ষর সেইরূপ কখনও হ্রস্ব, কখনও দীর্ঘ হঠতেছে।

এই সমস্ত উদাহরণ হঠতে বাংলা উচ্চারণ-পদ্ধতি যে কিরূপ পরিবর্তনশীল তাহা স্পষ্ট প্রতীত হয়।

ভারতীয় সঙ্গীতেও এই লক্ষণটি দেখা যায়। সঙ্গীতে গায়কেব ইচ্ছামত যে-কোন একটি অক্ষরের পরিমাণ দিকি মাত্রা হঠতে চার মাত্রা পর্যন্ত হঠতে পারে। সাধারণ কথাবার্তায় মাত্রার এত বেশী পরিবর্তন অবশ্য চলে না, তবু অর্দ্ধ-মাত্রা হঠতে দুই মাত্রা, এমন কি, তিন মাত্রা পর্যন্ত পরিবর্তন প্রায়ই লক্ষিত হয়। উচ্চারণের এই পরিবর্তনশীলতার সহিত বাংলা ছন্দের বিশেষ সম্পর্ক আছে।

বাঙালীর বাগ্‌যন্ত্রের কয়েকটি অঙ্গের—বিশেষতঃ জিহ্বাব—নমনীয়তা ইহার কারণ।

ইচ্ছামত যে কোন অক্ষরকে হ্রস্ব বা দীর্ঘ নবা বাঙালীর পক্ষে সহজ। প্রত্যেক অক্ষরকে হ্রস্ব করিয়া উচ্চারণ করার প্রবৃত্তিই প্রবল, তাই পদান্তে যদি হলন্ত অক্ষর থাকে, সাধারণতঃ তাহার দীর্ঘ উচ্চারণ হয় (যথা—'পানী-সব কবে রব', 'বাখাল গরুর পাল' ইত্যাদি উদাহরণে 'সব্', 'রব্', '-খাল', '-কব্', 'পাল' ইত্যাদি একাক্ষর হঠলেও দুই মাত্রা হিসাবে গঠিত হয়)। কিন্তু আবশ্যিকমত পদান্তস্থ হলন্ত অক্ষরও হ্রস্ব করা হয়। উদাহরণ পূর্বেই দেওয়া হইয়াছে।

বাঙালীর বাগ্‌যন্ত্রের নমনীয়তার জন্য বাংলা উচ্চারণের আর-একটি বিশেষত্ব লক্ষিত হয়। বাঙালীর জিহ্বা ও বাগ্‌যন্ত্র অবলীলাক্রমে অবস্থান ও আকার পরিবর্তন করে। সুতরাং প্রত্যেকটি স্বরের উচ্চারণের পূর্বেই বাংলা উচ্চারণের দিক দিয়া তৎ উল্লেখযোগ্য নহে ইংরেজী 'সম্মত ভাষায় অবশ্যই উচ্চারণের দিক দিয়া বাক্যের প্রধানতম অঙ্গ, এবং ছান্দ্যবচনায় প্রত্যেকটি স্বরের গুণন এবং হিসাব ঠিক রাখিতে হয়। Inhumanity, Eternity ইত্যাদি শব্দের প্রত্যেকটি স্বরের হিসাব ছন্দের মধ্যে পাওয়া যায়, এবং সেইজন্য পক্ষে Inhumanity শব্দটিকে পাঁচটি একস্বর শব্দের সমানরূপে ধরা হইয়া থাকে।

বাংলার কিন্তু স্বরের সেরূপ প্রাধান্য লক্ষিত হয় না। Inhumanity আর what book can tell thee, ইহাবা যে সমান গুণনের, তাহা বাংলা উচ্চারণের রীতিতে প্রতীত হয় না। কারণ, বাংলায় স্বর অজ্ঞান বর্ণকে

ছাপাইয়া রাখা না। স্বরের উচ্চারণে চেষ্টাই থাকার সর্বপ্রধান ঘটনা নহে। খুব অল্প আঘাসে বাংলায় স্বরের উচ্চারণ হয় এবং অবলীলাক্রমে তাহার মাত্রা-বৃদ্ধি, মাত্রা হ্রাস কিংবা তাহার উপর উচ্চারণের ক্ষেত্র ফেলা যাইতে পারে। অনেক সময়ে এত লঘুভাবে স্বরের উচ্চারণ হয় যে, ছন্দের হিসাব হইতে তাহাকে বাদ দেওয়া হয়। যথা—

(১) ষিহিরিকি মেধে সাধুর বোন, পক্ষীয়ে ডাডে রা।

আঙিনায় ছড়া দেয় না কেন বৌ কুঁজি আস্তে তুলে গা

$\begin{array}{cccccccccccccccc} | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | \\ \text{=} & \text{ঝিক} & \text{মিক} & \text{জাথে} & \text{সাধুর} & \text{বোন} & \text{পক্ষীয়ে} & \text{ডাডে} & \text{রা} \end{array}$

$\begin{array}{cccccccccccccccc} | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | \\ \text{=} & \text{আঙ} & \text{নাং} & \text{ছড়া} & \text{জায়} & \text{না} & \text{ব্যান} & \text{বৌ} & \text{(কুঁজি)} & \text{আস্তে} & \text{তুলে} & \text{গা} \end{array}$

(২) তোমার গেলায় রং রূপো হয়, গোবোবে শালুক ফোটে

$\begin{array}{cccccccccccccccc} | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | & | \\ \text{=} & \text{তো} & \text{মার} & \text{খালায়} & \text{রাং} & \text{রূপো} & \text{হয়} & \text{গোব} & \text{বোবে} & \text{শালুক} & \text{ফোটে} \end{array}$

পূর্বে যে সমস্ত উদাহরণ দেওয়া হইয়াছে, তাহাতে অনেক জায়গায় এই

রীতির দৃষ্টান্ত আছে, যেমন ‘লাফিয়ে’—‘লাফ্ য়ে’—‘লাফ্যে’, ‘থলিয়ায়’—

‘থল্ য়ায়’—‘থল্যায়’। এই ভাবেই ‘করিতে’ ‘চলিতে’ প্রভৃতির পূর্ণরূপের জায়গায় এখন ‘কর্যে’ ‘চল্যে’ ইত্যাদি দাঁড়াইয়াছে।

আর-এক দিব দিয়া ইহাব প্রেমান পাওয়া যায়। অনেক সময়ে দেখা যায় যে, কোন একটি স্বরের উচ্চারণ করিলে বা না করিলে ছন্দেব কিছুমাত্র ইতর-বিশেষ হয় না। যেমন, ‘এ কি কৌতুক | করিছ নিত্য | রূগো কৌতুক-ময়ী—’ এই পংক্তির প্রথম ‘কৌতুক’ শব্দটির শেষে বর্ণটিকে হ্রস্বভাবে বা অকারান্ত পড়িলে একই ছন্দ থাকে; পূর্বের স্বর ‘উ’কে দীর্ঘ ও শেষের ‘ক’-বর্ণকে হ্রস্ব ভাবে পড়িয়া পংক্তির ঐ অংশটির মাত্রা পূরণ করিবার পবণ্ড একটু লঘুভাবে

(অ)

অন্ত অকারের উচ্চারণ করা যাইতে পারে [এ কি কৌতুক] তাহাতে কিছুই ক্ষতিবৃদ্ধি হয় না।

সুতরাং বলা যাইতে পারে যে, অক্ষরসংখ্যা বাংলা ছন্দের ভিত্তিস্থানীয় নয়; অর্থাৎ স্বরের সংখ্যা বা স্বরের কোন নির্দিষ্ট গুণের উপর বাংলা ছন্দের প্রভুত

নির্ভর করে না। যদি বরিত তাহা হইলে, উপযুক্ত উদাহরণে ‘কৌতুক’ শব্দকে
একবার ষি-স্বর এবং একবার ত্রি-স্বর ধরার জন্ত ছন্দের ইতর বিশেষ হইত।

বাংলা ভাষার আদিম কাল হইতেই উচ্চারণের এতাদৃশ পরিবর্তনীয়তা
লক্ষিত হয়। বাংলা প্রভৃতি আধুনিক ভাষার প্রাচীন নমুনা ও বস্তু প্রাকৃত
ভাষার পার্থক্য বুঝিবার একটি প্রধান চিহ্ন এই। সংস্কৃত, তথা পালি এবং
অন্যান্য প্রাকৃত ভাষায় অক্ষরের দৈর্ঘ্য বাধা-ধরা নিয়মের উপর নির্ভর করে, গণ্ডে
ও পণ্ডে সর্বত্রই তাহা বজায় থাকে। কিরূপে প্রাকৃত ভাষা হইতে ক্রমে
আধুনিক ভাষাগুলির উৎপত্তি হইল, তাহা সম্পষ্টকপে জানা যায় না; কিন্তু
বাংলাবন্ধ্যায় আধুনিক ভাষার প্রাচীনতম অবস্থা হইতেই দেখা যায় যে, অক্ষরের
মাত্রার কোন স্থিতি নিয়ম নাই। “বৌদ্ধ গান ও দোহা” হইতে দুই-একটি দৃষ্টান্ত
দেওয়া যাক—

ধা-মার্গে চাটিল | নাক্স গ চ ই
পা র গা মি লোম | নিভ র ত র ই ॥
টাল ত মোর ষ ব | নাহি পড় বেধী।
জাতীত ভাত নাহি | নিতি আবেলী

উপরের শ্লোক দুইটির মাত্রা বিচার করিলে স্পষ্টই দেখা যাইবে যে, পুরাতন
মাত্রাবিধি অচল হইয়া গিয়াছে, এবং পাঠকের ইচ্ছানুসারে যে কোন অক্ষরের
ব্রহ্মীকরণ ও দৌর্ভীকরণ চলিতেছে। শৃংখলাপূরণের নিম্নোক্ত শ্লোক হইতেও তাহা
প্রমাণ হয়, —

পশ্চিম ভয়া রে | দান প তি যা অ
সোণা র জাঙ্গালে | পথ বা অ

কিন্তু ইহা হইতে যেন কেহ এ ধারণা না করেন যে, বাংলা ছন্দে অক্ষরের
মাত্রাষট্কে কোন নিয়ম নাই। নিয়ম আছে, অন্তত সে নিয়মের ব্যাখ্যা করা
হইয়াছে। এখানে শুধু এইটুকু বলা উদ্দেশ্য যে, বাংলা উচ্চারণ-পদ্ধতিতে
কোনও অক্ষরের মাত্রার দিক্ দিয়া একটা বাধা-ধরা নিয়ম নাই, সুতরাং ছন্দের
আবশ্যকমত মাত্রার পরিবর্তন করা যাইতে পারে।

ইহার কারণ বুঝিতে গেলে, বাঙালীর জাতীয় ইতিহাস পর্যালোচনা করা
দরকার। বর্তমান বাঙালীদের আদিপুরুষের খবর ভাল করিয়া জানা নাই।

খ্রীঃ পূঃ ৪র্থ শতকে যাহারা বাংলায় বাস করিতেন, তাঁহাদের ভাষাসম্বন্ধে বিশেষ কিছুই জানা নাই। তবে তাঁহার যে আখ্যা ছিলেন না এবং তাঁহাদের ভাষাও যে আখ্যাভাষা ছিল না, তাহা বলা যাইতে পারে। সম্ভবতঃ দ্রাবিড়ী ও কোলদিগের ভাষার সহিত তাঁহাদের ভাষার নিকট সম্পর্ক ছিল। কালক্রমে যখন আখ্যাভাষা বাংলায় প্রবেশ ও বিস্তার লাভ করিল, তখন নূতন নূতন আখ্যাকথার চল হইলেও আখ্যাবর্তের উচ্চারণ বাংলায় ঠিক চলিল না। কতক পরিমাণে হ্রস্ব-দীর্ঘ ভেদ চলিল বটে, কিন্তু বাধা-ধরা নিয়ম করা গেল না, ছন্দে খাঁটি দেশী রীতি অর্থাৎ সমান ওজনের শ্বাসবিভাগেব পুনরাবৃত্তি করার রীতি রহিয়া গেল।

(২র্থ)

ছেদ, যতি ও পর্ব

কথা বলার সময়ে আমরা অনর্গল বলিয়া যাইতে পারি না, ফুস্ফুসে বাতাস কর্মিয়া গেলেই ফুস্ফুসের সঙ্কোচন হয় এবং শারীরিক সামর্থ্য অনুসারে সেই সঙ্কোচনের জ্ঞাত কম বা বেশী আয়াস বোধ হয়। সেইজন্ত কিছু সময় পরেই পুনশ্চ নিঃশ্বাসগ্রহণের জ্ঞাত বলার বিরতি আবশ্যক হইয়া পড়ে। নিঃশ্বাসগ্রহণের সময় শব্দোচ্চারণ কবা যায় না। যখন উত্তেজক ভাবের জ্ঞাত ফুস্ফুসের পার্শ্ববর্তী পেশীসমূহের সাময়িক উত্তেজনা ঘটে, তখন সঙ্কোচনজনিত আয়াস কম বোধ হয়, এবং সেইজন্ত তত শীঘ্র বিরতির আবশ্যক হয় না। এই কারণেই উদ্দীপনাময়ী বক্তৃতায় বা কবিতায় বিরতি তত শীঘ্র দেখা যায় না।

সংস্কৃত ছন্দশাস্ত্রে এরকম বিরতির নাম যতি (“যতিবিচ্ছেদঃ”)। আমরা ইহাকে ‘বিচ্ছেদযতি’ বা শুধু ‘ছেদ’ বলিব। কারণ, বাংলায় আর-এক রকমের যতির ব্যবহার আছে, এবং বাংলা ছন্দে সেই যতিরই প্রয়োজনীয়তা অধিক। সে সম্বন্ধে পরে বলা যাইবে।

খানিকটা উক্তি বিশ্লেষণ করিলে দেখা যাইবে যে, মাঝে মাঝে ছেদ থাকার জ্ঞাত তাহা বিভিন্ন অংশে বিভক্ত হইয়া আছে। প্রত্যেক অংশ একটি পূর্ণ breath-group বা শ্বাসবিভাগ, এবং বিভিন্ন অংশের মধ্যে একটি করিয়া breath-pause বা ছেদ আছে। ব্যাঙ্গরণ অনুযায়ী প্রত্যেক sentence বা বাক্যই পূর্ণ একটি শ্বাসবিভাগ বা কয়েকটি শ্বাসবিভাগের সমষ্টি। বাক্যের শেষের ছেদ কিছু দীর্ঘ হয়, এবং ইহাকে major breath-pause অর্থাৎ পূর্ণছেদ বলা

যাইতে পারে। বাক্যের মধ্যে ভিন্ন ভিন্ন phrase বা অর্থবাচক শব্দ সমষ্টির মধ্যে সামান্য এণ্ট্রি ছেদ থাকে, তাহাকে minor breath-pause বা উপচ্ছেদ বলা যায়। প্রত্যেক শাসবিভাগে কয়েকটি শব্দ থাকিতে পারে, কিন্তু উচ্চারণের সময়ে একই শাসবিভাগেব মধ্যে ধ্বনির গতি অবিরাম চলিতে থাকে।

পূর্ণচ্ছেদের সময়ে স্বর একটু দীর্ঘকালের জ্ঞাত বিরতি লাভ করে। তখন নূতন কাব্যে শাসগ্রহণ করা হয়। ইহাকে শাসযতিও বলা যাইতে পারে। আংশিক যেখানেহে ছেদ আছে সেখানেহে অর্থের পূর্ণতা ঘটে বলিয়া, ইহাকে sense-pause বা ভাবযতিও বলা যাইতে পারে। উপচ্ছেদ যেখানে থাকে, সেখানে অর্থবাচক শব্দসমষ্টির শেষ হইয়াছে বুঝিতে হইবে; উপচ্ছেদ থাকার দরুন বাক্যের অর্থ বিকল্পে বসিতে হইবে, তাহা বুঝা যায়—একটি বাক্য অর্থবাচক নানা খণ্ডে বিভক্ত হয়।

একটা উদাহরণ দেওয়া যাক্ :—

রাসগিরি হইতে হিমালয় পর্বাত* ত্রাটা। তারতবধের যে দীর্ঘ এক খণ্ডের কথা দিয়া*
যেখণ্ডের মল্লিকাজাতা চন্দ* ভীষ্মপ্রোত অসাহিত হইয়া গিয়াছে*, সেখানে হইতে* কেবল
বর্ষাবারি* হে* চরকালের মতো* আমলানিকা* হইয়াছে*।" ("মেঘুত", রবীন্দ্রনাথ)

উপরের বাক্যটিতে যেখানে একটি তারকাচিহ্ন দেওয়া হইয়াছে, পড়িবার সময়ে সেইখানেহে একটু থামিতে হয়, সেইখানেহে একটা উপচ্ছেদ পড়িয়াছে, এহটুকু না থামিলে কোন্ শব্দের সহিত কোন্ শব্দের অর্থ, ঠিক বুঝা যায় না। এষ্ট উপচ্ছেদগুলির দ্বারা বাক্য অর্থবাচক বয়েবটি খণ্ডে বিভক্ত হইয়াছে। যেখানেহে দুইটি তারকা চিহ্ন দেওয়া হইয়াছে, সেখানে পূর্ণচ্ছেদ বুঝিতে হইবে, সেখানে অর্থের সম্পূর্ণতা হইয়াছে, বাক্যের শেষ হইয়াছে। এক্ষণস্থলে উচ্চারণের দীর্ঘ বিরতি ঘটে এবং নূতন কারিয়া শাস গ্রহণ করা হয়। কথার মধ্যে ছন্দোবন্ধের জ্ঞাত খণ্ডে এক্ষণস্থল আবশ্যিক, ছেদের অবস্থানই অনেক সময়ে তাহা নির্দেশ করে। সমপারামিত কালানুসারে অথবা কোন নক্সার আদর্শ অনুযায়ী কালানুসারে ছন্দের অবস্থান হইতেই অনেক সময় ছন্দোবোধ জন্মে। বাংলা পদ্যের, নৃপদী প্রভৃতি সাধাবণ ছন্দে ছেদের অবস্থানই অনেক সময়ে ছন্দের বিভাগ নির্দেশ করে। যেমন—

দুঃস্বপ্নের জিজ্ঞাসা* | ১৪১ পাটনী** ||

একি দেখি কুলবধু* | কে বট অ.পানি** || ("অন্নবান্ধল", ভারতচন্দ্র)

গগন-বলা ট* ।

চূর্ণকার বেঘ* ।

স্তবে স্তব স্তবে ফুট** ॥

কি এ মাখিয়া* ।

পবনে উড়িয়া* ।

দিগন্তে বড়ায় ছুট** ॥

(“আশাকানন”, হেমচন্দ্র)

উপর্যুক্ত দুইটি দৃষ্টান্তে যেভাবে অর্থবিভাগ, সেই ভাবেই ছন্দোবিভাগ হইয়াছে, উপচ্ছেদ ও পূর্ণচ্ছেদের অবস্থান দিয়াই ছন্দোবোধ ক্ষমিত হইবে ।

কিন্তু অনেক সময়েই পণ্ডে ছেদের অবস্থান দিয়া ছন্দের ঐক্যসূত্র নির্দিষ্ট হয় না। যে পণ্ডে ছেদের আবির্ভাবের কাল অত্যন্ত সুনির্দিষ্ট, তাহা অত্যন্ত এক্ষেপে ও স্পন্দনহীন বোধ হয়, সুতরাং তাহাতে ভালরূপে মানসিক আবেগের জোতনা হয় না। ইংরাজীতে Pope-এর Heroic Couplet এবং বাংলায় ভাবতচন্দ্রের পর্ষাবে এইজন্ম একটা বিরক্তিকর একটানা স্রব অনুভূত হয়। যে পণ্ডের ছন্দ সহজেই মনে কোনও বিশেষ ভাবের উদ্দীপনা হবে, তাহাতে ছেদের অবস্থান অত্যন্ত নিয়মিত থাকে না। মাইকেল মধুসূদন বা বব্বাঙ্গনাথের কবিতায় ছেদের অবস্থানের যথেষ্ট বৈচিত্র্য আছে বলিয়া তাহাতে নানা বিচিত্র স্রব অনুভূত হয়। পূর্বেই বলা হইয়াছে যে, ছন্দের প্রাণ বৈচিত্র্য, বৈচিত্র্যহীন আন্দোলনে, আবেগের সঞ্চারে। ঐক্যসূত্র ছন্দের কাঠাম, বৈচিত্র্য তাহার রূপ। যদি ছেদের অবস্থানের দ্বারা ছন্দের ঐক্যসূত্র স্থচিত হয়, তবে বাক্যের অর্থ কোন লক্ষণে দ্বারা বৈচিত্র্যের নির্দেশ করিতে হয়। কিন্তু ধ্বনির বিচ্ছেদই শ্রবণ ও মনকে সন্মোহিত করে। অতীত যদ ঐক্যের বন্ধন আনিয়া দেয়, তবে বাক্যের অর্থ কোনও লক্ষণে দ্বারা যেটুকু বৈচিত্র্য স্থচিত হয়, তাহা অত্যন্ত ক্ষীণ হয়। এইজন্ম ভাবের তীব্রতা যে ছন্দে প্রবল, ছন্দ সেখানে বৈচিত্র্যের উপাদান হইয়া থাকে ।

কিন্তু ছন্দ ছাড়াও বাক্যের অর্থাত্ম লক্ষণের দ্বারা ঐক্য স্থচিত হইতে পারে। ভিন্ন ভিন্ন জ্ঞাতির উচ্চারণ-প্রণালীর পার্থক্য অনুসারে বাক্যের কোন একটি লক্ষ্য ঐক্য উপাদান বলিয়া গৃহীত হয়। কোনও জ্ঞাতির ভাষায় বাক্যের যে লক্ষণ বাগ্ম্যয়ের স্পষ্ট পয়সের উপর নির্ভর করে এবং সেই জ্ঞাতির সমস্ত ব্যক্তিগত উচ্চারণেই লক্ষণটি পূর্ণভাবে বজায় থাকে, তাহাই ঐক্যের উপাদান হইতে পারে ।

ইংরাজীতে কোনও কোনও অক্ষরের উচ্চারণের সময়ে স্বরের গাভীর্ষ্য বাড়িয়া যায়, তাহাকে accent-ওয়ালা অক্ষর বলা হয়। এই accent-এর অবস্থানই ইংরেজী ছন্দের পক্ষে সর্বাধিক গুরুতর ব্যাপার। কিন্তু বাংলায় কোনও অক্ষরবিশেষের উচ্চারণে স্বরগাভীর্ষ্যবৃদ্ধির স্বাভাবিক ও নিত্য রীতি নাই, অর্থাৎ বাংলা অক্ষরের উপর স্বাসাঘাতের এমন কোন স্থির রীতি নাই, যাহাকে অবলম্বন করিয়া ছন্দের ঐক্যস্থর রচনা করা যাইতে পারে। রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর, জে. ডি. এণ্ডার্সন, সুনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায় প্রভৃতি লক্ষ্য করিয়াছেন যে প্রত্যেক বাংলা শব্দের প্রথমে একটু স্বাসাঘাত পড়ে। এইজন্যই বাংলা শব্দের শেষের দিকের অক্ষরগুলিতে স্বর অপেক্ষাকৃত দুর্বল হইয়া পড়ে, এবং বোধহয় সেই কারণেই বাংলায় তৎসম বিস্তৃত সংস্কৃত শব্দের অন্ত্য ‘অ’-কার প্রায়ই উচ্চারিত হয় না। আর্য্যভাষা বাংলায় আসিবার পূর্বে নঙ্গদেশে যে সমস্ত ভাষাব্যবহার ছিল, তাহাদের উচ্চারণপ্রথা হইতে বোধহয় এই বীতি আসিয়াছে। এংলান্ডের সাঁওতালী প্রভৃতি ভাষাতেও বোধহয় অনুরূপ রীতি আছে।

কিন্তু বাংলা শব্দের প্রারম্ভে যেটুকু স্বাভাবিক স্বাসাঘাত পড়ে, তাহা বিশেষ উল্লেখযোগ্য নয়,—তাহা শ্রবণ ও মনকে আকৃষ্ট করে না। বাঙালীর জিহ্বা নমনীয় ও ক্ষিপ্ৰ বলিয়া এক বোঁকে অনেকগুলি শব্দ আমরা উচ্চারণ করিয়া যাই এবং সেইজন্য প্রত্যেক শব্দের অক্ষরবিশেষের উপর বেশী করিয়া স্বাসাঘাত দেওয়া আমাদের পক্ষে কিছু দুরূহ। সমানভাবে সব কয়টি অক্ষর পড়িয়া যাইবার প্রবৃত্তি আমাদের বেশী। দৃষ্টান্তস্বরূপ বলা যাইতে পারে যে, “গত কষ বৎসর বাড়লা ভাষায় যে সকল বিজ্ঞান-বিষয়ক পুস্তক প্রকাশিত হইয়াছে, তাহাব প্রায় সবগুলিই পাঠ্যপুস্তক শ্রেণীভুক্ত” (প্রবুলচন্দ্র রায়)—এই একম একটি বাক্য পাঠের সময়ে প্রত্যেক শব্দে উল্লেখযোগ্য স্বাসাঘাত অনুভূত হয় না। কথিত ভাষায় যখন কোন একটি শব্দকে পৃথকভাবে পড়া বা উচ্চারণ করা যায়, তখন শব্দের প্রারম্ভে একটু স্বাসাঘাত পড়ে বটে, কিন্তু ইংরেজী শব্দে accent-ওয়ালা অক্ষরের যে রকম প্রাধান্য, বাংলা শব্দের প্রথম অক্ষরের ধ্বনির দিক্ দিয়া সে রকম প্রাধান্য নয়। ‘দেখ’-বি, ‘ভেতর’ প্রভৃতি শব্দের প্রারম্ভে যে স্বাসাঘাত হয়, distinctly, remember, প্রভৃতি ইংরেজী শব্দের accent-ওয়ালা অক্ষরের উপর স্বাসাঘাত তাহার চেয়ে ঢের বেশী।

বাংলা কথায় যে স্বাসাঘাত স্পষ্ট অনুভূত হয়, তাহা শব্দগত নয়, শব্দনয়নগত। কয়েকটি শব্দে মিলিয়া যে অস্বাভাবিক বাক্যাংশ গড়িয়া উঠে, তাহাই

প্রথম দিকের কোন শব্দে স্পষ্ট স্বাসাঘাত পড়ে। পূর্বে “শ্রীকান্ত” হইতে যে অংশটি উদ্ধৃত করা হইয়াছে, তাহার বিভাগগুলি পরীক্ষা করিলে দেখা যাইবে যে, প্রতি বিভাগে বা প্রতি বাক্যাংশে মাত্র একটি শব্দের কোনও একটি অক্ষরের উপর স্পষ্ট জোর পড়িতেছে। যেমন—‘এই’ত চাই ; | কিন্তু অঁান্তে ভাই, | ব্যাটারা ভাঁরি পাঞ্জী | ’। বাক্যাংশেব মধ্যে অর্থের ও অবস্থানেব দিক্ দিয়া প্রাধান্য পাইলে যে-কোনও শব্দে স্বাসাঘাত পড়িতে পারে, কিন্তু স্বাভাবিক ও নিত্য স্বাসাঘাত প্রত্যেক শব্দে স্পষ্টরূপে অনুভূত হয় না। প্রতি বাক্যাংশে যে স্বাসাঘাত দেখা যায়, তদ্বারা বাক্যের ছন্দোবিভাগ সহজে প্রতীত হয় এবং ছন্দতরঙ্গের শীর্ষ নির্দিষ্ট হয়। এই স্বাসাঘাত ছন্দোবিভাগেব ও অর্থবিভাগের ফল, হেতু নহে ; সুতরাং স্বাসাঘাত বাংলায় ছন্দোবিভাগেব ঐক্যসূত্র নির্দেশ কবিতে পারে না।

পরিমিত কালানন্তরে বাগ্‌যন্ত্রে নূতন করিয়া শক্তিব সঞ্চাবই বাংলায় ছন্দোবিভাগেব সূত্র।

বাঙালীর বাগ্‌যন্ত্র খুব ক্ষিপ্ত ও নমনীয় বটে, কিন্তু ইহার ক্লাস্তিও শীঘ্র ঘটে। নিঃস্বাসগ্রহণের পর হইতে পরবর্তী পূর্ণচ্ছেদ না আসা পধ্যন্ত বাগ্‌যন্ত্রের ক্রিয়া এক রকম অনর্গল চলিতে থাকে। এই সময়ের মধ্যে অনেক অক্ষর উচ্চারিত হয়। সুতরাং পূর্বেই কিছু বিশ্রাম বা বিরামের আবশ্যক হইয়া পড়ে। যে সমস্ত ভাষায় দীর্ঘ স্বরের বহুল ব্যবহার আছে, তাহাতে দীর্ঘ স্বর উচ্চারণের সময় জিহ্বা কিছু বিরাম পায়; সুতরাং ভিন্ন করিয়া ‘জিহ্বেষ্টবিরামস্থান’ নির্দেশ কবার দরকার হয় না। কিন্তু বাংলায় দীর্ঘ স্বরেব ব্যবহার খুবই কম, সুতরাং ছেদ ছাড়াও ‘জিহ্বেষ্টবিরামস্থান’ রাখিতে হয়। এক এক বারের ঝোঁকে জিহ্বা কয়েকটি অক্ষর উচ্চারণ কবার পর পুনশ্চ শক্তিসঞ্চয়ের জন্ত এই বিরামের আবশ্যকতা বোধ করে। বিরামেব পর আবার এক ঝোঁকে পুনশ্চ কয়েকটি অক্ষরের উচ্চারণ হয়। এই বিরামস্থলকে বিরামযতি বা শুধু ‘যতি’ নাম দেওয়া যাইতে পারে। যেখানে যতির অবস্থান, সেখানে একটি impulse বা ঝোঁকের শেষ এবং তাহাব পরে আর-একটি ঝোঁকের আরম্ভ।

আমরা ছেদ ও যতি, অর্থাৎ breath-pause বা বিচ্ছেদযতি ও metrical pause বা বিরামযতি এই দুইয়ের পার্থক্য দেখাইতেছি। সংস্কৃতে ছন্দঃশাস্ত্রে এ রকম পার্থক্য স্বীকৃত হয় না। সংস্কৃতে “যতিজিহ্বেষ্টবিরামস্থানম্” এবং “যতিবিচ্ছেদঃ” এই দুই রকম সংজ্ঞাই আছে। সংস্কৃত ছন্দোবিদ্যেব ধারণা

ছিল যে, যখন ধ্বনিব বিচ্ছেদ ঘটিবে, সেই সময়েই জিহ্বা বিরাম লাভ করিবে এবং অগ্নু সময়ে জিহ্বার ক্রিয়া অবিরাম চলিবে। কিন্তু তাঁহার লক্ষ্য করেন নাই যে, যখনই দীর্ঘ স্বর উচ্চারিত হয়, তখনই জিহ্বা সামান্য কিছু বিরাম পায় এবং পায় বলিয়াই ২৮ মাত্রা বা ৩২ মাত্রার পব ছন্দ বসাইলে চলিতে পারে।

যাহা হউক বাংলা ছন্দে ছন্দ ও যতি—এই দুই রকম বিভাগস্থল স্বীকার করিতে হইবে। ছন্দ যেমন দুই রকম—উপচ্ছেদ ও পূর্ণচ্ছেদ, যতিও সেইরূপ মাত্রাভেদে দুই রকম—অর্দ্ধ-যতি (বা হ্রস্বযতি) ও পূর্ণযতি। ক্ষুদ্রতম ছন্দো-বিভাগগুলির পবে অর্দ্ধ-যতি এবং বৃহত্তর ছন্দোবিভাগগুলির পরে পূর্ণযতি থাকে।

অবশ্য অনেক ক্ষেত্রেই বাংলায় ছন্দ ও যতি এক সঙ্গেই পড়ে। উপচ্ছেদ ও অর্দ্ধ-যতি এবং পূর্ণচ্ছেদ ও পূর্ণযতি অবিকল মিলিয়া যায়। ভাবতচ্ছের ‘অন্নদামঙ্গল’ এবং হেমচন্দ্রের ‘আশাকানন’ হইতে পূর্বে যে অংশ উদ্ধৃত কবা হইয়াছে, সেখানে এইরূপ ঘটিয়াছে। কিন্তু সব সময়ে তাহা হয় না। অমিত্রাক্ষর ছন্দে ছন্দ ও যতিব পরস্পর বিয়োগেব ক্ষত্রেই তাহার শক্তি ও বৈচিত্র্য এত অধিক। কিন্তু অমিত্রাক্ষর ছাড়াও অগ্নু সময়ে সময়ে ছন্দ ও যতি ঠিক ঠিক মিলিয়া যায় না, অথবা পূর্ণচ্ছেদ ও পূর্ণযতি মিলিলেও উপচ্ছেদ ও অর্দ্ধ-যতি মেলে না। কয়েকটি দৃষ্টান্ত দিতেছি,—

(* , ** এই সংকেতদ্বারা উপচ্ছেদ ও পূর্ণচ্ছেদ নির্দেশ করিয়াছি, এবং | , || এই সংকেতদ্বারা অর্দ্ধ-যতি ও পূর্ণযতি নির্দেশ করিতেছি ।)

(১) কৈলাস শিখর* | অতি মানাহর* | কোটি শশী পব | কা* ** ||
গন্ধর্ব্ব কিন্নর* | যক্ষ বিভাধর* | অঙ্গরাগণেব | বান** ||

(২) আর—ভাষাটাও তা | ছাড়া * নোটে | বৈকে না * রয় | ষাড়া ** ||
আর—ভাবের মাধার | লাঠি মারলেও * | দেহ না কোণে | মাড়া, ** ||
সে—হাজারি পা | দুলাই * গোঁফে | হাজারি দিই | চাড়া , ** |

—(‘হাসিব গান’, ষিল্পেন্দ্রলাল রায়)

(৩) একাকিনী শোকাকুলা | অশোক কানন ||
কাদেন বাধববাহা * | অঁধার কুটার ||
নীববে। ** ছরঙ্গ চড়ী | সাতারে ছাড়িয়া ||
করে দূরে, * মস্ত লবে | উৎসব-কোতুকে ** ||

—(‘ঘনানন্দ কাব্য’, শ্রী মর্গ, মধুসূদন)

(৪) এই | প্রেমগীতিঃসাব * ||
গীতায় নরনারী | মিলন বেলায় ** ||
কোন্ কোন্ তাঁরে, * কেহ | বঁধুর গায় ** ||

—(‘বৈষ্ণব কবিতা’, রবীন্দ্রনাথ)

যতির অবস্থান হইতেই বাংলা ছন্দের ঐক্যবোধ জন্মে। পৰিমিত কালানন্তরে কোন নত্নার আদর্শ অনুসাবে যতি পড়িবেই। কিন্তু ছেদ সময়ে সময়ে বিচিত্রভাবে ছন্দোবিভাগের মাঝে মাঝে পড়িয়া ছন্দের একটানা স্রোতের স্থানে বিচিত্র আন্দোলন সৃষ্টি করে। যখন যতির সহিত ছন্দের সংযোগ না হয়, তখন যতিপতনের সময়ে ধ্বনিব প্রবাহ অব্যাহত থাকে, শুধু জিহ্বার ক্রিয়া থাকে না, এবং স্বর একটা drawl বা দীর্ঘ টানে পর্যাবসিত হয়। আবার জিহ্বা যখন impulse বা ঝোঁকেব বেগে চলিতে থাকে, তখনও সহসা ছেদ পড়িয়া থাকে; তখন মুহূর্তের জন্ত ধ্বনি স্তব্ধ হয়, কিন্তু জিহ্বা বিশ্রাম গ্রহণ করে না, ঝোঁকেবও শেষ হয় না, এবং ছেদেব পর যখন ধ্বনিপ্রবাহ চলে, তখন আবার নূতন ঝোঁকের আবস্ত হয় না। ছেদ sense বা অর্থ অনুসারে পড়ে, স্তত্রাং ইহা দ্বারা পদ্য অর্থানুযায়ী অংশে বিভক্ত হয়। বাগ্‌ঘন্ত্রেব সামর্থ্যানুসারে যতি পড়ে। ইহার দ্বারা পদ্য পৰিমিত ছন্দোবিভাগে বিভক্ত হয়। প্রত্যেক ছন্দোবিভাগ বাগ্‌ঘন্ত্রেব এক এক বারের ঝোঁকেব মাত্রানুসারে হইয়া থাকে। এক এক ঝোঁকে পৰিমিত মাত্রাব খাস ফুসফুস হইতে বাহির হয়। এই ঝোঁকেব মাত্রাই বাংলায় ছন্দোবিভাগের ঐক্যেব লক্ষণ।

কেহ কেহ বলেন যে, পৰিমিত কালানন্তরে স্বাসাঘাতযুক্ত অক্ষর থাকাতেই ছন্দোবিভাগের বোধ জন্মে। কিন্তু এ মত যুক্তিযুক্ত বোধ হয় না। অবশ্য যে শব্দ কয়টি লইয়া এক-একটি ছন্দোবিভাগ গঠিত হয়, মিলিতভাবে তাহাদেব অনেক সময়ে একটি sense-group বা অর্থবাচক বাক্যাংশ বলা যাউতে পারে, স্তত্রাং সেই শব্দসমষ্টির প্রথমে একটি স্বাসাঘাত পড়িতে পারে। স্তত্রাং সময়ে সময়ে মনে হইতে পারে যে, স্বাসাঘাতের অবস্থান হইতেই ছন্দোবিভাগ সূচিত হইতেছে। যথা,—

(১) রীত পোহাল | করুসা হল | ফুটল কত | ফুল | (দামবন্ধু)

(২) বউমা | বউমা। | ঘুঁরাও না আর॥

উঠ অভাগিনি। | দে'ব একবার॥—(“চতুস্তম্রাস”, শিবনাথ শাস্ত্রী।)

কিন্তু সব সময়েই এ রকম হয় না। অনেক সময়েই ছন্দোবিভাগেব শব্দ কয়টি লইয়া কোন অর্থবাচক বাক্যাংশই হয় না; অর্থবিভাগ ও ছন্দোবিভাগের ঠিক ঠিক মিল হয় না। পূর্বে ‘সাসিব গান’ হইতে যে কয়টি পংক্তি উদ্ধৃত করা হইয়াছে, তাহাতে অর্থবিভাগ ও ছন্দোবিভাগেব কোন মিল নাই। অধিকন্তু বাক্যাংশেব ঠিক প্রথম অক্ষরেও সব সারে স্বাসাঘাত পড়ে না। সর্ব্বনাম,

অব্যয়, ক্রিয়াবিভক্তি ইত্যাদি দিয়া কোন বাক্যাংশ আরম্ভ হইলে, তাহাদের বাদ দিয়া পরবর্তী কোন শব্দে শ্বাসাঘাত পড়ে। অর্থগৌরব অনুসারে বাক্যাংশের শব্দবিশেষে শ্বাসাঘাত পড়াই রীতি। পরন্তু পণ্ডের চরণে একেবারে শ্বাসাঘাত-হীন একটি ছন্দোবিভাগ অনেক সময়ে থাকে, যেমন সঙ্গীতের তালবিভাগে শ্বাসাঘাতহীন একটি অঙ্গ (খালি বা ফাঁক) সময়ে সময়ে থাকে। শ্বাসাঘাত-যুক্ত শব্দে যুক্তবর্ণ থাকিলে শব্দের প্রথম অক্ষরে শ্বাসাঘাত না পড়িয়া যুক্তবর্ণের পূর্ব অক্ষরে পড়িয়া থাকে। কয়েকটি দৃষ্টান্ত দিতেছি :—

- (১) এ যে সঙ্গীত | কোথা হতে উঠে
এ যে লাবণ্য | কোথা হতে ফুটে
এ যে ক্রন্দন | কোথা হতে টুটে
অস্তব বিদা | রণ
- (২) শুধু বিষে দুই | ছিঁল মোর ভূঁই, | আর সব গেছে | ঝগে
বাঁধু কহিলেন, | “বুঝেছ উপেন, | এ জমি লইব | কিনে”
কহিলাম আমি | “তুমি ভূঁয়ামী | ভূমির অস্ত না”ই

সুতরাং বলা যাইতে পারে যে, শ্বাসাঘাতের অবস্থান দিয়া ছন্দোবিভাগের সূত্র নির্দিষ্ট হয় না।

এইখানে একটা কথা বলিয়া রাখা ভাল। বাংলার এক-একটি ছন্দোবিভাগ সংস্কৃতের ‘পাদ’ বা ইংরেজীর foot নয়। সংস্কৃত ছন্দের পাদ মানে একটি শ্লোকের চতুর্থাংশ। তাহার মধ্যে কয়েকটি গণ, একাধিক ছেদ, এবং প্রতি গণে দীর্ঘস্বরের সমাবেশ অনুসারে বিরামস্থল থাকিতে পারে। ইংরেজীতে foot মানে accent অনুসারে অক্ষরবিভাগসেব একটি আদর্শ মাত্র। ইংবেজীতে foot-এর শেষে কোনরূপ যতি বা বিরাম থাকার আবশ্যকতা নাই, শব্দের মধ্যে যেখানে কোনরূপ বিবামের অবকাশ নাই সেখানেও foot-এর শেষ হইতে পারে। বাংলা ছন্দের এক-একটি বিভাগ এইরূপ একটি আদর্শ মাত্র নহে। ইংরেজী foot ও বাংলা ছন্দোবিভাগ এক মনে করার দরুণ অনেক সময়ে দারুণ ভ্রমে পতিত হইতে হয়। এ সম্বন্ধে বিস্তৃততর আলোচনা ‘বাংলায় ইংবাজী ছন্দ’-শীর্ষক অধ্যায়ে করা হইয়াছে।

ভারতীয় সঙ্গীতশাস্ত্রে তালের হিসাবে যাহাকে ‘বিভাগ’ বলা হয়, তাহার সহিত ছন্দোবিভাগের মিল আছে। সংস্কৃতে যাহাকে ‘পৰ্কনু’ বলা যায়, তাহাই বাংলা ছন্দোবিভাগের অনুরূপ। এই গ্রন্থে পৰ্কব শব্দের দ্বারা ছন্দোবিভাগ নির্দেশ করা হইয়াছে। পরিমিত মাত্রার পৰ্ক দিয়া বাংলা ছন্দ গঠিত হয়। এক এক বারের বৌকে ক্লাস্তিবোধ বা বিবামের আবশ্যকতাব বোধ না হওয়া পর্য্যন্ত যতটা উচ্চারণ করা যায়, তাহাব নাম পৰ্ক। পৰ্কবই বাংলা ছন্দের উপকরণ।

(২গ)

পৰ্কবাজ

পূৰ্বেই বলা হইয়াছে যে, অক্ষরসংখ্যা বাংলা ছন্দেব ভিত্তিহানীয় নয়। সংস্কৃত, ইংরেজী প্রভৃতি ভাষার ছন্দে প্রত্যেকটি অক্ষরের যেকোন মর্যাদা, বাংলায় তদ্রূপ নহে। সাধারণতঃ পাশ্চাত্য ছন্দঃশাস্ত্রের লেখকগণের মতে অক্ষর-ই ছন্দেব অণু। কিন্তু অস্ততঃ একজন পাশ্চাত্য ছন্দঃশাস্ত্রকারের (Austotle-এর শিষ্য Aristoxemus-এর) মত যে, পরিমিত কালবিভাগ অনুসারেই ছন্দোবদ্ধ হইয়া থাকে। বর্তমান যুগোপীয় সমস্ত ভাষার ছন্দ সম্বন্ধে অবশ্য এমত সত্য না হইতে পারে, কিন্তু Aristoxemus সম্ভবতঃ প্রাচীন গ্রীক ও তৎসাময়িক প্রাচ্য ভাষায় প্রচলিত ছন্দের আলোচনা করিয়া এই সিদ্ধান্তে উপনীত হইয়াছিলেন।

যাহা হউক, বাংলায় গদ্য বা পদ্য পাঠেব সময়ে প্রত্যেকটি অক্ষর বা তাহাদের কোন বিশেষ ধর্ম্যেব তারতম্য ততটা মনোযোগ আকৃষ্ট করে না বা শ্রবণেন্দ্রিয়ের গ্রাহ্য হয় না। বাঙালীর বাগ্মন্থেব বা বাঙালীর উচ্চারণেব লঘুতা বা তদ্রূপ অথ কোন গুণের অগ্রহ হয়তো একরূপ হইতে পারে। তবে এটা ঠিক যে, শব্দ ও তাহার মাত্রাই আমাদের কানে স্পষ্ট ধরা দেয়, অক্ষর বিশেষ বা তাহার অগ্রহ কোন ধর্ম্য গুণে বা পণ্ডে কোথাও তেমন স্পষ্টরূপে ধরা দেয় না। অক্ষর নয়,— পুরা শব্দই আমাদের ছন্দেব মূল উপাদান এক উচ্চারণেব ভিত্তিহানীয়।

বাংলা ব্যাকরণের নিয়ম হইতেও বাংলা ভাষার এই লক্ষণটি বোঝা যায়। বাংলায় শব্দ হইতে inflexion বা পদ সাধনের সময়ে প্রায়শঃ শব্দের সঙ্গে আর-একটি শব্দ জুড়িয়া দেওয়া হয়। একবচন হইতে বহুবচন সাধনের জন্ত, নানা কংরক, নানা ল-কার, কৃৎ, তদ্ধিত ইত্যাদির জন্ত শব্দের সঙ্গে বিভক্তি বা প্রত্যয় সূচক অস্ত্র শব্দ যোগ করাই বিধি; সংস্কৃতেব ত্রায় মাত্র আক্ষরিক পরিবর্তনের দ্বারা বাংলায় এ কার্য সম্পন্ন হয় না। এ দিক দিয়া suffix-

agglutinating বা 'প্রত্যয়বাচক শব্দ-সংযোগময়' ভাষাবর্ণেব সহিত বাংলাব ঐক্য আছে।

বাংলাব আর একটি রীতি—প্রত্যেকটি শব্দকে নিকটবত্তা অত্যাগ শব্দ হইতে অযুক্ত রাখা। বাংলায় দুই সম্মিকটবর্তী অক্ষরেব সন্ধি কবিয়া একটি অক্ষর-সাধনেব প্রথা চলিত নাই। কেবলমাত্র তৎসম শব্দেব মধ্যেই একপ সন্ধি চলিতে পারে। সমাসবদ্ধ হইলেও বাংলা শব্দেব মধ্যে এ ধরণেব সন্ধি চলে না, 'কচু', 'আল', 'আদা' এই তিনটি শব্দ সমাসবদ্ধ কবিলেও 'কচুআদা' হইবে না। সেই বকম 'ভেসে-আসা', 'আলো-আধাব' ইত্যাদি সমাসবদ্ধ পদ হইলেও সেখানেও দুই অক্ষরেব সন্ধি কবিয়া এক অক্ষর কবা হয় নাই, পদেব অত্বভুক্ত প্রত্যেকটি শব্দ অযুক্ত আছে। এমনকি তৎসম শব্দকেও খাঁটি বাংলা বীতিতে ব্যবহার করিলে তাহাদেব সমাসেব মদ্যে অযুক্ত রাখা চলে। বলীন্দ্রনাথ 'বলাকা'র 'স্নেহ-অশ্রু', 'বিচাব-আগার' ইত্যাদি সমাস ব্যহার কবিশাছেন।

বাংলা ছন্দেব প্রকৃতি বুঝিতে গেলে বাংলা ভাষাব এই রীতিগুলি মনে রাখা একান্ত দরকার। বাংলা ছন্দেব এক একটি পর্কেবে কয়েকটি অক্ষরেব সমষ্টি মনে না করিয়া কয়েকটি শব্দেব সমষ্টি মনে কবিতে হইবে। নতুবা বাংলা ছন্দেব মূল সূত্রগুলি ঠিক বুঝা যাইবে না। 'এ কথা জানিতে তুমি' এই পর্কেটির মধ্যে চটি অক্ষর আছে শুধু তাহাই লক্ষ্য কবিলে চলিবে না, ইহা যে 'এ কথা', 'জানতে', 'তুমি' এই তিনটি শব্দেব সমষ্টি,—তাহাও হিসাব না কবিলে বাংলা ছন্দেব অনেক তথ্য ধরা যাইবে না।

সাধারণতঃ বাংলা শব্দ দুই বা তিন মাত্রার, কখন কখন এক বা চাব মাত্রারও হয়। সমাসবদ্ধ বা বিভক্তিযুক্ত হইলে অবশ্য শব্দ ইহার চেয়ে বড় হইতে পারে, কিন্তু মূল বাংলা শব্দ ইহাব চেয়ে বড় হয় না। চার মাত্রার চেয়ে বড় কোনও শব্দ ব্যবহৃত হইলে উচ্চারণেব সময়ে স্বতঃই তাহাকে ভাঙিয়া ছোট কবিয়া লওয়া হয়। বাংলা উচ্চারণেব এই আর একটি উল্লেখযোগ্য রীতি, এবং ইহার সহিত বাংলা ছন্দেব বীতিব বিশেষ সম্পর্ক আছে। 'পারাবার' শব্দটি চার মাত্রার, কিন্তু 'পাবাবারে' শব্দটি পাঁচ মাত্রার, এ জন্ত উচ্চারণেব সময়ে ইহাকে স্বতঃই 'পায়া—বাবেব' এই ভাবে ভাঙিয়া পড়া হয়। 'চাহিয়াছিল' শব্দটিকে 'চাহিয়া—ছিল' এই ভাবে উচ্চারণ কবা হয়।

পর্কেব মধ্যে যে কয়টি মূল শব্দ (বা সমুচ্চার্য শব্দাংশ) থাকে, তাহারই প্রত্যেকে স্বয়ং বা অপরা দু-একটি শব্দেব সহযোগে Beat বা পর্কেব উপবিভাগ

বা অঙ্গ গঠিত করে। ভারতীয় সঙ্গীতে যেমন প্রত্যেকটি বিভাগ কয়েকটি অঙ্গের সমষ্টি, বাংলা ছন্দে তেমন প্রত্যেকটি পদ্য কয়েকটি অঙ্গের সমষ্টি। 'বিদ্যাবিদীর্ণ শূন্তে কাঁকে কাঁকে উড়ে চ'লে যায়' এই পংক্তির মধ্যে দুইটি পদ্য আছে—'বিদ্যাবিদীর্ণ শূন্তে' ও 'কাঁকে কাঁকে উড়ে চ'লে যায়'। প্রথম পদ্যটি 'বিদ্যাব্য', 'বিদীর্ণ', 'শূন্ত' এই তিনটি অঙ্গের সমষ্টি, দ্বিতীয় পদ্যটি 'কাঁকে কাঁকে', 'উড়ে চ'লে', 'যায়' এই তিনটি অঙ্গের সমষ্টি। প্রত্যেকটি অঙ্গের প্রাবল্ধ্যে স্বরের intensity বা গাভীয়া সঙ্গাপেক্ষা অধিক, অঙ্গের শেষে গাভীয়া সঙ্গাপেক্ষা কম। কোন কোন প্রাবল্ধ্যে স্বরের গাভীয়া কম হইয়া শেষের দিকে বেশী হয়, এই ভাবে স্বরগাভীয়ার উত্থান-পতন অনুসারে অঙ্গবিভাগ বোঝা যায়। এই অধ্যায়ে বং পরিচ্ছেদে এক-একটি অর্থবিভাগের কোন একটি বিশেষ অঙ্গের উপর যে খাসাঘাতের কথা বলা হইয়াছে, তাহার সহিত এই স্বরগাভীয়ার ঐক্য নাই। এই স্বরগাভীয়ার সে রকম কোন বিশেষ জোর নাই, ভালকপে লক্ষ্য না করিলে ইহা ধরা যায় না। কিন্তু এই ভাবে অঙ্গবিভাগ হইতেই কবিতার পদ্যে ছন্দোলক্ষণ প্রকাশ পায়, পদ্যের মধ্যে স্পন্দন বা দোলাহীন অস্তিত্ব হয়। বাংলা ছন্দেব বিশিষ্ট নিয়মানুসারে পদ্যগুলি না সাজাইলে ছন্দঃপতন অবশ্যম্ভাবী। কিন্তু পদ্যগুলিকে বাংলা ছন্দের উপকরণ বলা যায় না—কারণ ইহাদের সমস্ত হইতে ছন্দেব ঐক্যবোধ জন্মে না। পদ্যেব অস্তিত্ব বিভিন্ন অঙ্গের মাত্রা ইত্যাদি লক্ষণ পৃথক হইতে পারে, এবং তজ্জগৎ পদ্যের মধ্যেই কতকটা বৈচিত্র্যের বোধ হয়।

বাংলা ছন্দেব রীতি—যতদূর সম্ভব এক-একটি শব্দ সম্পূর্ণভাবে কোন একটি অঙ্গের অন্তর্ভুক্ত থাকিবে। যত চার মাত্রার চেয়ে বড় হয় না। সুতরাং চার মাত্রার চেয়ে বড় শব্দ ভাঙ্গিয়া ভিন্ন ভিন্ন অঙ্গের মধ্যে বিভক্ত হয়, কিন্তু যদি সম্ভব হয়, শব্দের মূলধাতু না ভাঙ্গিয়া একই অঙ্গের মধ্যে রাখিতে চাইবে। আবার সময়ে সময়ে যেখানে ছন্দোবন্ধের সহিত অত্যন্ত সন্নিবিষ্ট—বিশেষতঃ যে রকম ছন্দে খাসাঘাতের প্রাধান্য খুব বেশী—সেখানে ছন্দেব খাতিরে এই রীতির ব্যত্যয় করা যাইতে পারে।

(৩)

বাংলা ছন্দেব প্রকৃতি

অঙ্গের কোন না কোন এক বিশেষ ধর্মের উপর কোন এক বিশেষ ছন্দঃ-পদ্ধতির ভিত্তি প্রতিষ্ঠিত হয়। ইংরেজী ছন্দ মূলতঃ accent-এর সহিত সংশ্লিষ্ট।

উৎকৃষ্ট ইংরেজী কবিতায় অল্প অক্ষরেব মৈথ্য ও 'রঙ' (tone-colour) ইত্যাদিও ছন্দঃসৌন্দর্যের সহায়তা করে কিন্তু accent-এর অবস্থানই ইংরেজী ছন্দে সর্বাঙ্গেক্ষা গুরুতর বিষয়। বাংলা, সংস্কৃত ইত্যাদি বহু ভাষায় অক্ষরের দৈর্ঘ্য অথবা মাত্রা অনুসাবেই ছন্দোবিন্যাস হয়। স্বরাধাত ইত্যাদি যে বাংলা ছন্দে নাই এমন নহে, কিন্তু ছন্দেব ভিত্তি—মাত্রা, স্বরাধাত বা অণু কিছু নহে।

মাত্রানুসারী ছন্দেও ভিন্ন ভিন্ন পদ্ধতি হইতে পাবে। সংস্কৃতের বৃহত্‌ছন্দে হ্রস্ব ও দীর্ঘ অক্ষরের সাজাইবাব বৈচিত্র্যেব উপব ছন্দের উপলব্ধি নির্ভর করে। 'হ্রাযাপথে নব শবৎ প্রসন্নম্', 'সৃষ্টিঃ স্রষ্টৃরাঙ্ক'। 'বহতি বিধিতং যা হবির্ধা চ হৌত্রী' ইত্যাদি চবণে হ্রস্বের পর হ্রস্ব বা দীর্ঘ এবং দীর্ঘের পর দীর্ঘ বা হ্রস্ব অক্ষর থাকাব জ্ঞাপ্রত্যাশিত ও অপ্রত্যাশিতের বিচিত্র সমাবেশেহেতু নানা ভাবে ভাবেব বিচিত্র বিলাস অনুভূত হয়। ছন্দেব হিসাবে সেখানে প্রতি অক্ষরটির মাত্রা ভাব উৎপাদনেব সহায়তা করে এবং স্পন্দনবৈচিত্র্য আনাহই সেখানে মৃথ্য উদ্দেশ্য। সেখানে ঐক্যবোধ জন্মে প্রতি পাদে অক্ষরের সংখ্যা হইতে। ঐক্যসূত্র সেখানে প্রধান নহে, বৈচিত্র্যই সেখানে প্রধান।

বাংলা ছন্দ কিন্তু মাত্রাসমক-জাতীয়, অর্থাৎ ইহাব প্রত্যেকটি বিভাগে মোটমোট একটা পরিমিত মাত্রা থাকা দবকার। চরণের, পর্কের ও পর্কাস্ত্রের মাত্রাসমষ্টি লইয়াই বাংলায় ছন্দোবিচাব। বাংলা ছন্দে সাধাবণতঃ বৈচিত্র্য অপেক্ষা ঐক্যের প্রাধান্যই অধিক। পরিমিত মাত্রার ছন্দোবিভাগগুলিকে উপকরণরূপে ব্যবহার করার উপরই ছন্দোবোধ নির্ভর করে। প্রত্যেকটি বিশেষ অক্ষরের মাত্রা বা কোন একটি ছন্দোবিভাগের মধ্যে তাহাদের সমাবেশের পদ্ধতি বাংলা ছন্দের ভিত্তিহানীয় নহে। বাংলা ছন্দে যে সমস্ত জায়গায় হ্রস্ব ও দীর্ঘ অক্ষরের সন্নিবেশ করা হইয়াছে, সেখানেও দেখা যাইবে যে, হ্রস্ব ও দীর্ঘের পাবস্পর্শ হইতে ছন্দোবোধ আসিতেছে না। যেমন—

হোথায় কি : আছে | আলব : তোমার = (৪+২) + (৩+৩)

উর্ষি : ধুধর | সাগরের : পার = (৩+৩) + (৪+২)

মেঘ : চুঁড়িত | অন্ত : গিরির = (২+৪) + (৩+৩)

চরণ : তলে ? = (৩+২)

এই কয় পংক্তিতে হ্রস্ব অক্ষরের সাহিত্য দীর্ঘ অক্ষরের সুন্দর সমাবেশ হইলেও প্রতি পর্বে ছয়টি করিয়া মাত্রা থাকার জন্তই ছন্দের উপলব্ধি হইতেছে, হ্রস্ব ও দীর্ঘ অক্ষরের সমাবেশজনিত বৈচিত্র্যের জগ্ৰ নহে।

অর্ধাচীন সংস্কৃত ও প্রাকৃত এবং উত্তর ভারতীয় সমস্ত তদ্ভব ভাষাবাধিকারশব্দেব এই প্রধান লক্ষণ। ছন্দের এক-একটি বিভাগের শব্দ উচ্চারণ করিতে যে সময় লাগে তদনুসারেই ছন্দোবচনা হয়। সুতরাং দেখা যাইতেছে যে, উচ্চারণের এক এক বোঁকে যে পরিমাণ শ্বাস ত্যাগ হয়, তাহাই উচ্চারণের পক্ষে সর্বাংশে গুরুতর ব্যাপার। ইহাতে কুসুসের দুর্বলতা ও বাগ্‌যন্ত্রের শীঘ্র ক্লান্তি প্রভৃতি কয়েকটি জাতীয় লক্ষণ সূচিত হয়। সম্ভবতঃ ইহার মধ্যে ভারতীয় জাতিতত্ত্বের কোন দৃক্‌ সূত্র লুক্কায়িত আছে। আর্যেরা ভারতের বাহির হইতে আসিয়াছিলেন, তাঁহাদের উচ্চারণ পদ্ধতি ও ছন্দের প্রকৃতি একরূপ ছিল, কিন্তু তাঁহারা ভারতে আসার পর তাঁহাদের ভাষা অনার্য্যভাষিত হইতে লাগিল। অনার্য্যের বাগ্‌যন্ত্রের লক্ষণ ও উচ্চারণরীতি অনুসারে আর্য্য ভাষা ও তদ্ভব ভাষাতে উচ্চারণ ও ছন্দের পদ্ধতির পরিবর্তন হইয়া গেল। ছন্দের রাজ্যে 'পবের সোনা কানে দেওয়া' চলে না, এক এক জাতির নিজস্ব বৈশিষ্ট্যের উপর ইহার রীতি নির্ভর করে। যাহা হউক, বাঙ্গালীর পক্ষে বোঁকে বোঁকে শ্বাসত্যাগই উচ্চারণের পক্ষে সর্বাংশে সাবলীল ব্যাপার, সুতরাং ইহাকেই ভিত্তি করিয়া বাংলায় ছন্দোবচনা হইয়া থাকে। জিহ্বা ও কণ্ঠনালীর শেলীষ আবদ্ধন ও প্রসারণ ইত্যাদির দ্বারা অক্ষরের উচ্চারণ বাঙালীর পক্ষে অত্যন্ত অবলীলায় সম্পন্ন হইয়া থাকে, সুতরাং অক্ষরের ক্রম বা নানা রকমের অক্ষবেব বিচিত্র সমাবেশ ছন্দের পক্ষে তেমন প্রধান নহে। প্রশ্বাসের বোঁকেব মাত্রাই বাঙালীর কাছে সর্বাংশে প্রধান।

Symmetry বা প্রতিসমতা বাংলা ছন্দেব আর-একটি প্রধান গুণ। বাংলায় ছন্দের আদর্শ—জোড়ায় জোড়ায় ছন্দোবিভাগগুলিকে সাজান। এই-জন্ত দুই বা দুয়েব গুণিতক চার—এই সংখ্যাগুলিরই ছন্দোগঠনে অধিক প্রয়োগ দেখা যায়। ভারতীয় সঙ্গীতের কালবিভাগেও এই রীতি দেখা যায়, প্রতি আবর্তে বিভাগের সংখ্যা এবং প্রতি বিভাগে অঙ্গের সংখ্যা সাধারণতঃ দুই কিংবা চার হইয়া থাকে। বাংলা কবিতার প্রতি চরণেও দুই বা চার পর্বে থাকে। প্রাচীন সমস্ত ছন্দেরই এই লক্ষণ। আপাততঃ ত্রিপদী ছন্দকে অন্ত্রবিধ মনে হইতে পারে, কিন্তু আসলে ত্রিপদী চৌপদীরই সংক্ষিপ্ত সংস্করণ। ত্রিপদীর শেষ

পর্কটি অপর দুইটি পর্ক অপেক্ষা দীর্ঘ হইয়া থাকে ; লক্ষ্য করিলে দেখা যাইবে যে, এই তৃতীয় পর্কটি প্রথম দুই পর্কের সমান একটি বিভাগ এবং অতিবিস্তৃত একটি ক্ষুদ্রতর বিভাগের সমষ্টি। এই ক্ষুদ্রতর বিভাগটি চতুর্থ একটি পর্কের প্রচ্ছন্ন প্রতিনিধি। তাহারা ভাবতীয় সঙ্গীতের সহিত পরিচিত, তাহারা জানেন যে, লঘু দ্বিপদী ছন্দের কবিতাকে অতি সহজেই একতাল্য এবং দীর্ঘ ত্রিপদী ছন্দের কবিতাকে সহজেই কাণ্ডালী জাতীয় তালে গাওয়া যাইতে পারে। একতাল্য ৮ কাণ্ডালী, উভয় তালেই প্রতি বিভাগে চারিটি কবিতা অঙ্গ থাকে। স্তব্ধবাং ইহা হইতেও ত্রিপদী ছন্দের গুট তরুটি বোঝা যায়। প্রায় সমস্ত বাংলা কবিতা, ছড়া, পদাবলী, গীত ইত্যাদিতে ছন্দের প্রতীকসমতা লক্ষ্য করা যায়।

আধুনিক বাংলা কাব্যে অবশ্য প্রতীকসমতার আধিপত্য তত বেশী দেখা যায় না। নানাভাবে লেখকগণ প্রতীকসমতার স্থলে বৈচিত্র্য আনার চেষ্টা করিতেছেন। তাহাদের লক্ষ্য—বিভিন্ন প্রকারের আবেগের জ্ঞোতনা, এবং সেইজন্ম তাহারা আবেগসূচক বৈচিত্র্য আনার চেষ্টা করেন। কিন্তু তাহাদের রচিত ছন্দ বিশ্লেষণ করিলে দেখা যাইবে যে, কোন কোন দিক্ দিয়া বৈচিত্র্য থাকিলেও প্রাতীকসমতা ছন্দের ভিত্তিস্থানীয় হইয়া আছে। যেমন নূতন বরণের ত্রিপদীতে অনেক সময়ে তৃতীয় পর্কটি প্রথম দুইটি পর্ক অপেক্ষা ছোট হইয়া থাকে, স্তব্ধবাং এ ধরণের ত্রিপদীকে পচ্ছন্ন চৌপদী বলা যায় না এবং তৎসঙ্গে এখানে প্রতীকসমতা নাই মনে হইতে পারে। কিন্তু লক্ষ্য করিলে বুঝা যাইবে যে, এই সব স্থলে ত্রিপদী ত্রিপদীবৎ রূপান্তর মাত্র। তৃতীয় পর্কটি অতিবিস্তৃত (hypermetric) পদ মাত্র। উদাহরণ-স্বরূপ দেখান যাইতে পারে যে,

দীর্ঘতর বৃন্দাবনে সনাতন এক মনে
জপিছেন নাম।

হেন বালে দীনবেশে ব্রাহ্মণ চরণে এসে
করিল প্রণাম ॥

এই সব স্থলে চব্বিঘের তৃতীয় পর্কটি যেন প্রথম দুই পর্ক হইতে দ্বিগুণ বিচ্ছিন্ন এবং প্রথম দুই পর্কের ছন্দঃপ্রবাহের পর সম্পূর্ণ বিরাম আসিবার পূর্বে বাগযন্ত্রের প্রতিক্রিয়াজনিত একরূপ প্রতিধ্বনি। ইংরেজীতে

Where the quiet coloured end of || evening smiles,

Miles and miles

On' the solit'ary pastures || wh'ere our shé p

Hálf aslé'p

প্রভৃতি কবিতায় দ্বিতীয় ও চতুর্থ পংক্তি যেকোন প্রথম ও তৃতীয় পংক্তির শেষ পদের প্রতিশব্দি, এখানেও প্রায় তদ্রূপ।

এতদ্ভিন্ন বাংলা blank verse বা অমিত্রাক্ষর ছন্দ ও 'বলাকা' প্রভৃতি কবিতাব তথাকথিত free verse বা মুক্তবন্ধ ছন্দে প্রতিসমতা ত্যাগ করিয়া ভাবানুকূপ আদর্শে ছন্দ গঠন করিবাব চেষ্টা করা হইয়াছে। অমিত্রাক্ষর ছন্দে ছন্দের অবস্থানবৈচিত্র্য এবং অতিবিক্ত পদের সমাবেশ ইত্যাদি কাবণে বৈচিত্র্যের ভাব অধিক অনুভূত হইলেও, ছন্দের আসল কাঠামটিতে প্রতিসমতা আছে, অর্থাৎ যতির অবস্থানের দিক দিয়া প্রতিসমতা আছে। যথা —

নিশাব নপন সম | হোর এ বারতা।

বে দতা** অমরবন্দ | যার ভূজবলে।

কাতর,* সে ধনুর্ধরে | বাঘব ভিগাবী।

বধিল সঙ্গত বণে / **

এই কয় পংক্তিতে ছন্দের অবস্থানে বৈচিত্র্য থাকিলেও যতির অবস্থানের দিক দিয়া প্রতিসমতা আছে।

প্রায় সকল প্রকারেই সজকর্ম কলায় প্রতিসমতার প্রভাব দেখা যায়। স্থাপত্য, ভাস্কর্য্য ইত্যাদিতে নৃত্যকলায় পর্য্যন্ত ইহা লক্ষিত হয়, মানবদেহে সময়গুণভাবে অঙ্গপ্রত্যঙ্গের অবস্থানের নকনই, বোধহয়, ছন্দঃস্থিতিতে প্রতিসমতার প্রভাব। যাহা হউক, সব ভাষার কবিতাতেই ইহা দেখা যায়। প্রাচীন ইংরেজী কবিতাব প্রত্যেক চরণ দুই ভাগে বিভক্ত হইত, আধুনিক ইংরেজীতেও সাধারণতঃ প্রতি চরণেই মাঝে একটি কবিতা caesura থাকে। সংস্কৃতে 'পদ্য চতুষ্পদী' এই সংজ্ঞা হইতেই প্রতিসমতার প্রভাব বুঝা যায়। কিন্তু বাংলার ছন্দ ও অন্যান্য ভাষার ছন্দে প্রকৃতিগত পার্থক্য এই যে, বাংলায় প্রতিসমতাবোধ ছন্দোবোধে মূল উপাদান। যতক্ষণ না দুইটি বিভাগের প্রতিসমতার উপলব্ধি হয়, ততক্ষণ বাংলার ছন্দের ছন্দোবোধ প্রতীত হয় না। শুধু 'রাত পোহাল' বলিলে কোনরূপ ছন্দোবোধ হয় না, 'রাত পোহাল ফরসা হ'ল' যতক্ষণ না বলা হয়, ততক্ষণ কোনভাবে ছন্দের উপলব্ধি না। কিন্তু ইংরেজীতে accent-যুক্ত এবং accent-হীন syllable-এর

সমাবেশ হইতেই ছন্দোবোধ আসে ; অর্থাৎ বিশেষ স্পন্দনধর্ম-বিশিষ্ট এফ একটি foot-এব অস্তিত্ব বা accent-এব অবস্থান হইতেই ছন্দোবোধ আসে। When the hounds | of spring || are on win | ter's tra | ces—এই চব্বটি মাত্রখানে একটি caesura থাকিয়া উহাকে দুইটি প্রতिसম অংশে ভাগ করিতেছে, কিন্তু ছন্দোবোধেব জন্ত সমস্ত চব্বটি পড়া দরকার হয় না। When the hounds of spring বলিলেই accent-এব অবস্থানহেতু ধ্বনিপ্রবাহে যে তরঙ্গ উৎপন্ন হয়, তাহাতেই ছন্দের বোধ জন্মে। সংস্কৃতেও সন্ধবা, মন্দাক্রান্ত্য প্রভৃতি ছন্দের এক-একটি পাদ পূর্ণ হইবার পূর্বেই নানাবিধ গণের সমাবেশবীতিতে দীর্ঘ ও হ্রস্ব অক্ষরের বিচিত্র পারস্পর্য্য হইতেই ছন্দোবোধ জন্মায়, বিশেষ এক ধরনের ভাব জন্মিয়া উঠে। এই সমস্ত ছন্দ ভারতীয় সঙ্গীতে রাগরাগিণী আলাপেব অনুকূপ প্রভাব বিস্তার করিয়া থাকে।

এই ধরনের rhythmic variety বা স্পন্দনবৈচিত্র্য যে বাংলায় একেবারে হয় না, তাহা নয়। তবে তাহা অক্ষরগত নহে, হ্রস্ব ও দীর্ঘ অক্ষরের সমাবেশ-বৈচিত্র্যের জন্ত তাহা সমুদ্ভূত নহে। কারণ, বাংলায় উচ্চারণপদ্ধতি যেরূপ, তাহাতে সমস্ত অক্ষরই প্রায় এক রকমেব, এক ওজনের বলিয়া বোধ হয়। ইংরেজীতে accented ও unaccented এবং সংস্কৃতে দীর্ঘ ও হ্রস্ব যেরূপ দুই বিভিন্ন জাতীয় বলিয়া বোধ হয়, বাংলায় সেকপ হয় না।

এইখানে এ সম্বন্ধে একটি মত আলোচনা করা আবশ্যিক। আধুনিক বাংলাব মাত্রিক ছন্দেব মধ্যে সংস্কৃতানুকূপ স্পন্দনবৈচিত্র্য আনা বাইতে পারে এরূপ কেহ মনে করিতে পাবেন ; কারণ, বাংলা মাত্রিক ছন্দেও দুই মাত্রার অক্ষরের বহুল ব্যবহার আছে। এ বীতির একটি উৎকৃষ্ট উদাহরণ লওয়া যাক—

— — — — —
হঠাৎ কখন | সন্ধ্যা-বেলায়
— — — — —
নাম-হারি ফুল | গন্ধ এলায়,
— — — — —
প্রভাত বেলায় | হেলা ভবে কবে
— — — — —
অরণ কিরণে | তুচ্ছ
— — — — —
উদ্ধত বত | শাখাব শিখরে
— — — — —
বড়োডনডুঙ্গ | গুচ্ছ।

আপাততঃ মনে হইবে যে, এখানে যখন এতগুলি দ্বিমাত্রিক অক্ষরের ব্যবহার হইয়াছে, তখন বাংলায় হ্রস্ব ও দীর্ঘের সমাবেশবৈচিত্র্য এবং সংস্কৃতের অনুরূপ ছন্দ আনা যাইবে না কেন? কিন্তু লক্ষ্য করিতে হইবে যে, কোন পরীক্ষােই উপর্যুপরি দুইটি দ্বিমাত্রিক অক্ষরের ব্যবহার নাই, সুতরাং সংস্কৃতে পর পর অনেকগুলি দীর্ঘ অক্ষরের ব্যবহারের জন্ত যে মন্তর গন্তীর উদাত্ত ভাব জমিয়া উঠে এবং মধ্যে মধ্যে হ্রস্ব অক্ষরের ব্যবহারের জন্ত ধ্বনিপ্রবাহ দ্রুতবেগ চলিয়া আবাব দীর্ঘ অক্ষরের গায়ে প্রতিহত হইয়া যেকপ উচ্ছলিত হইতে থাকে, বাংলায় তাহার অনুরূপ করা এক রকম অসম্ভব; কাবল, বাংলায় দ্বিমাত্রিক অক্ষরের ব্যবহার কম, এবং একই শব্দের মধ্যে বা একই পরীক্ষার মধ্যে উপর্যুপরি দুইটি দ্বিমাত্রিক অক্ষর পাওয়াই কঠিন। দ্বিমাত্রিক অক্ষরপরস্পরা যদি একই পরীক্ষার অন্তর্ভুক্ত না হইয়া বিভিন্ন পরীক্ষার বা পরস্পর অন্তর্ভুক্ত হয়, তবে তো যতি ইত্যাদির ব্যবধানের জন্ত সেই পারস্পর্য্যের কোন ফল পাওয়া যায় না। সুতরাং বাংলায় স্পন্দনবৈচিত্র্যের স্থান অতি সঙ্কীর্ণ।

কিন্তু এই সঙ্কীর্ণ ক্ষেত্রেও চলিত ধ্বনিমাত্রিক ছন্দে যেটুকু ধ্বনিতরঙ্গ উৎপন্ন হয়, তাহাকে ঠিক ইংরেজী ও সংস্কৃতের অনুরূপ ছন্দঃস্পন্দন বলা যায় কি-না খুব সন্দেহের বিষয়। এ স্থলে ভিন্ন ভিন্ন ভাবাব ধ্বনির প্রকৃতি একটু স্বল্পরূপে অনুধাবন করা আবশ্যক। বাংলায় সংস্কৃতের ত্রায় মৌলিক দীর্ঘস্বরের ব্যবহার একরূপ নাই। ধ্বনিমাত্রিক ছন্দে হ্রস্ব অক্ষর দ্বিমাত্রিক বলিয়া গণনা করা হয়, তাহাদের উচ্চারণের কালপরিমাণ অত্যাশ্রয় অক্ষরের চেয়ে অধিক হয়। কিন্তু ষথার্থ ছন্দঃস্পন্দন সৃষ্টি করিতে হইলে, দুই প্রকারের অক্ষর দরকার; এই দুই প্রকারের মধ্যে গুণগত পার্থক্য অতি স্পষ্ট হওয়া দরকার। কিন্তু বাংলা ধ্বনিমাত্রিক ছন্দের দ্বিমাত্রিক অক্ষরের মধ্যে এমন কি কোন গুণ আছে, যাহার জন্ত ইহাদের একমাত্রিক অক্ষর হইতে সম্পূর্ণ ভিন্নজাতীয় বলিয়া মনে হইবে—অর্থাৎ ইহাদের উচ্চারণের জন্ত কি বাগ্যব্ধেব স্পষ্ট অন্তর্বিধ প্রয়াস করিতে হয়?

পূর্বেই (২ক পরিচ্ছেদ) বলিয়াছি যে, বাংলা উচ্চারণে স্বরের সেরূপ প্রাধান্য নাই, বাংলায় স্বর অত্যাশ্রয় বর্ণকে ছাপাইয়া রাখে না। অনেক সময় এত লঘুভাবে স্বরের উচ্চারণ হয় যে, ছন্দের হিসাব হইতে তাহাকে বাদ দেওয়া যায়। উপরের পত্রাংশে ‘অরুণ’ শব্দটিকে দুই অক্ষরের বলিয়া দেখান হইয়াছে, কিন্তু যদি তাহাকে তিন অক্ষরের বলিয়া কেহ দেখান অর্থাৎ অ রু ণ এই ভাবে

পড়েন, তাহা হইলে ছন্দেব কিছুমাত্র ব্যত্যয় হইবে না এবং পরিবর্তন কানেও বিশেষ ধরা পড়িবে না। কিন্তু সংস্কৃত বা ইংরেজীতে একপ করিতে গেলে ছন্দঃপতন হইত। বাংলা উচ্চারণে—বিশেষ কবিতা ধ্বনিমাত্রিক ছন্দের আবৃত্তির সময়ে—স্বরের খুব লঘুভাবে উচ্চারণ হয়, হ্রস্ববাং যথার্থ দীর্ঘ ও হ্রস্ব স্বরের পার্থক্য ধ্বনিমাত্রিক ছন্দে নাই ; কারণ, প্রতি স্বরই অতি লঘু। প্রকৃত হইতে পারে যে, ধ্বনিমাত্রিক ছন্দে যৌগিক-স্বরাস্ত এবং হলন্ত অক্ষর দ্বিমাত্রিক বলিয়া যখন ধরা হয়, তখন সেই অক্ষরগুলি কি দীর্ঘস্বরবিশিষ্ট নহে ? যদিও অনেকেই বলেন যে, ধ্বনিমাত্রিক ছন্দে বাংলায় হলন্ত ও যৌগিক-স্বরাস্ত অক্ষর দীর্ঘস্বরবিশিষ্ট, তত্রাচ আমার মনে হয় যে, এ বিষয়ে সংস্কৃত ও বাংলা উচ্চারণে পার্থক্য আছে। ২গ পবিচ্ছদে দেখাইয়াছি যে, বাংলার রীতি—প্রত্যেকটি শব্দকে নিকটবর্তী শব্দ হইতে অযুক্ত রাখা। ‘অকণ করণে’ বা ‘শাখাব শিখরে’ প্রভৃতিকে আমবা ‘অকণ্ণ করণে’ বা ‘শাখাশিখরে’ এই ভাবে পড়ি না। সংস্কৃতে এই ভাবে পড়িতে হইত। ব্যঞ্জনবর্ণের সংঘাত যত দূর সম্ভব আমরা এড়াইয়া চলিতে চাই। ইহাব কারণ হয়ত বাঙালীর ধাতুগত আরামপ্রিয়তা। যাহা হউক, প্রত্যেক শব্দকে পরবর্তী শব্দ হইতে অযুক্ত রাখার জন্য, হলন্ত শব্দের পরে আমরা একটুখানি বিরাম লইয়া পরবর্তী শব্দ আরম্ভ কবি। সেই বিরামেব কাল লঘু-উচ্চারিত একটি স্বরের সমান ধরা যাইতে পারে। এতদ্ভিন্ন বাংলায় প্রত্যেক শব্দের প্রথমে যে ঈষৎ একটা স্ববাহাত পড়ে, তাহার জন্য বাগ্‌যন্ত্রকে প্রস্তুত হইবার নিমিত্ত, বোধহয়, একটু সময় দিতে হয়, নহিলে আমরা পারিয়া উঠি না। এইজন্য প্রায় সর্বত্রই পদান্তেব হলন্ত অক্ষর দ্বিমাত্রিক হইয়া থাকে। যাহা হউক, বাংলা উচ্চারণ-পদ্ধতিতে ‘অকণ করণে’ এই শব্দশৃঙ্খলে ‘অকণ্ণ করণে = অ + ক + উন্ + কি + র + গে’ এই ভাবে পড়া হয় না, পড়া হয় ‘অ + কন্ + () + কি + র + গে’। এইজন্য বঙ্গী-নির্দীষ্ট ফাঁকের স্থানে ‘অ’ স্ববটি বসাইয়া দিলে ছন্দের বা ধ্বনিপ্রবাহেব কোন পরিবর্তন হয় না। —এই তো গেল পদান্তের হলন্ত অক্ষরের কথা। কিন্তু আধুনিক মাত্রিক ছন্দে পদমধ্যস্থ হলন্ত অক্ষরও দ্বিমাত্রিক বলিয়া ধরা হয় কেন ? বলা বাহুল্য, বাংলাব চিবপ্রচলিত বর্ণমাত্রিক ছন্দে পদমধ্যস্থ হলন্ত অক্ষরকে দ্বিমাত্রিক ধরা হয় না ; এবং আমাদের সাধাবণ কথোপকথনের উচ্চারণপদ্ধতি বা গঠের উচ্চারণরীতি বিশ্লেষণ করিলে দেখা যাইবে যে, বিশেষ বিশেষ স্থল ব্যতীত পদমধ্যস্থ হলন্ত অক্ষর দ্বিমাত্রিক ধরা হয় না। (দ্বিতীয়

পরিচ্ছেদে ইহার উদাহরণ দেওয়া হইয়াছে।) চলিত ধ্বনিমাত্রিক ছন্দে একটু উচ্চারণের কৃত্রিমতা আছে, ইহার ধ্বনিপ্রবাহ বা ধ্বনিতত্ত্ব সাধারণ নথোপাধন বা গণের অন্তর্ভুক্ত নহে। ইহাতে বর্ণসংঘাত-সমুৎপত্তি একেবারে চব্বমে আসি। উঠিয়াছে, বাগ্ম্যত্বের আবামপ্রিণতার চূড়ান্ত অভিব্যক্তি হইয়াছে। সেখানে যৌগিক অক্ষর থাকিলেই বাগ্ম্যত্বকে একটু বিবাম দেওয়া হয়। পদমধ্যস্থ হলম্ব অক্ষরের উচ্চারণের পরও একটুখানি সময় পূর্ববর্তী ব্যঞ্জানব বন্ধাব বা রেণ থাকিয়া যায়, এবং তাহাতে আর-একটি মাত্রা পূরণ হয়। ‘সন্ধ্য বেলায়’ ‘উদ্ধত যত’ ইত্যাদি শব্দগুচ্ছকে ‘সন্+ (ন্)+ধো+বে+লায়+()’ এবং ‘উদ্+ (দ)+ধ+ত+য+ত’ এই ভাবে পড়া হয়। যৌগিক স্বরের বেলায়ও তাহা করা হয়, যেমন ‘অতি ভৈরব’কে উচ্চারণ করা হয় ‘অ+তি+ভৈ+(ঈ)+র+ব’ এই ভাবে।

সুতরাং বাংলা মাত্রিক ছন্দেও সংস্কৃতানুরূপ যথার্থ হ্রস্ব ও দীর্ঘ স্বরের ব্যবহার নাই, যদিও এতমাত্রিক ও দ্বিমাত্রিক অক্ষরের ব্যবহার আছে। সুতরাং সংস্কৃত বৈকল্পিক ছন্দোৎপাদন হয়, বাংলার সেক্ষেপ হয় না। কবি সত্যোক্ত দত্তও সেই কথা বুঝিয়া বলিয়াছেন যে, সংস্কৃত বা হিন্দী বা মাথাটি বা গুচ্ছরাটিতে ‘দীর্ঘস্বরের দরাক আশ্রয় বায়ুমণ্ডলে জোয়ার ভাটা যেরূপে কৃষ্টি কবে তা হয়তো বাংলায় সম্ভব হবে না।’ মধ্যে মধ্যে একটু বিবাম বা ধ্বনির বন্ধাবের জ্ঞতা যেটুকু সৌন্দর্য্য হইতে পারে, তাহাই মাত্রিক ছন্দে সম্ভব। কিন্তু সংস্কৃত প্রভৃতি ভাষার ছন্দোৎপাদন বাংলায় ঠিক অনুকরণ করা যায় না।

বাংলা স্বরমাত্রিক ছন্দে অবশ্য স্বরের প্রাধান্য অধিক, এবং সেখানে অক্ষর-বিশেষের উপর সম্পূর্ণ খাসাবাত পড়ে; সুতরাং সেখানে গুণগত সম্পূর্ণ পার্থক্য অনুসারে দুই জাতের অক্ষরের অস্তিত্ব বেশ বুঝা যায়। কিন্তু বাংলায় স্বরমাত্রিক ছন্দে বৈচিত্র্য একেবারে কম। মাত্র এক ধরণের স্বরমাত্রিক ছন্দ বাংলায় ব্যবহৃত হয়। প্রতি পক্ষে চার মাত্রা, দুইটি পর্বাক্ষর, এবং প্রথম পর্বাক্ষরে খাসাবাত—স্বরমাত্রিক ছন্দের পর্বমাত্রেরই মোটামুটি এই লক্ষণ। সুতরাং সম্পূর্ণ বৈচিত্র্য এ ধরণের ছন্দে দেখান যায় না।

বাংলায় চিরপ্রচলিত বর্ণমাত্রিক ছন্দে যেখানে যুক্তাক্ষরের প্রকৌশলে প্রয়োগ হইয়াছে, সেখানে বৎ কতকটা সংস্কৃতের বৃত্তছন্দের পুরুষপ একটা মন্তর, গভীর, উন্নত ভাব আসে। এ বিষয়ে মাইকেল মধুসূদন দত্তই বাংলায় সর্বাপেক্ষা বড় কবি। ‘সশর লঙ্কেশ শূন্য আঁবলা শব্দে’, ‘কিংবা বিদ্যাদ্রা দ্রমা

অধুরাশি তলে' প্রভৃতি পংক্তিতে এইরূপ একটা ভাব আসে। এ ছন্দে পদমধ্যস্থ হলন্ত অক্ষরকে দ্বিমাত্রিক ধরা হয় না, এবং তাহার পবে কোনরূপ বিরাম বা ঝঙ্কারেব অবসর থাকে না; শুতরাং এখানে ব্যঞ্জনবর্ণের সংঘাত আছে। সেই কারণে যুক্ত ও অযুক্ত বর্ণের ব্যবহারকৌশলে একটা ধ্বনিতরঙ্গের সৃষ্টি হয়। অবশ্য এখানেও তরঙ্গের ক্ষেত্র সীমাবদ্ধ; মাঝে মাঝে একটু বিরাম দিতে হয়, তাহাতে ব্যঞ্জনবর্ণের সংঘাত আব থাকে না। তা' ছাড়া বর্ণমাত্রিক ছন্দে এক প্রকারের দীর্ঘ তান আছে বলিয়া এই ছন্দে স্বরের উচ্চাবণ তত লঘু ন বাখিলেও চলে এবং ইচ্ছা করিলে স্বরের উপরই জোর দেওয়া যাইতে পারে, সুতরাং এইখানেই হলন্ত অক্ষরের অন্তর্গত স্বরবর্ণ যথার্থ গুরু হইতে পারে, যদিও তজ্জগৎ হলন্ত অক্ষর দ্বিমাত্রিক বলিয়া গণ্য হয় না। এই কাবণে এই বকমেব ছন্দে বরং কতকটা সংস্কৃত বৃত্তছন্দের প্রতিধ্বনি আনা যাইতে পারে; কাবণ, এখানে দুই প্রকারের অক্ষরের জগৎ বাগ্‌যন্ত্রের দুই প্রকারের প্রয়াস আবশ্যক হয়।

কিন্তু সাধারণতঃ বাংলায় স্পন্দনবৈচিত্র্য হইয়া থাকে, তাহা অক্ষবগত নহে। ভিন্ন ভিন্ন জাতীয় অক্ষরের সমাবেশ হইতে এই বৈচিত্র্য হয় না, ভিন্ন ভিন্ন মাত্রার শব্দ ও শব্দ সমষ্টির সমাবেশ হইতে ইহা উৎপন্ন হয়। বাংলা ছন্দে যতির অবস্থান এবং তজ্জনিত ছন্দোবিভাগেব দকন ঐকান্ত্য পাওয়া যায়, কিন্তু বৈচিত্র্য আনা যায়—ছেদের অবস্থান এবং তজ্জনিত স্থাসবিভাগ বা অর্থবিভাগেব পাবস্পর্শ্য হইতে। অমিতাক্ষর ছন্দে এইভাবেই বৈচিত্র্য আনা হইয়া থাকে। তথাকথিত মুস্তবন্ধ ছন্দে বৈচিত্র্য আনা হয় আর-এক ভাবে। সেখানে যতি ও ছেদ প্রায় এক সঙ্গেই পড়িয়া থাকে, কিন্তু পর্কেব মাত্রা এবং প্রতি চরণে পর্কসংখ্যা খুব বঁধা-পর্যায় নয়, আবেগেব তীব্রতা অনুসারে বাড়ে বা কমে। অবশ্য এইভাবে বাড়াব বা কমারও একটা নির্দিষ্ট সীমারেখা আছে। তা' ছাড়া মাঝে মাঝে অতিরিক্ত পদেব ব্যবহারের দ্বারাও কিছু বৈচিত্র্য আসে। রবীন্দ্রনাথ ইহার উপরে আবার চরণের মধ্যেই মাঝে মাঝে ছেদ বসাইয়া এবং অন্ত্যানুপ্রাসের বৈচিত্র্য ঘটাইয়া আরও একটু বৈচিত্র্য বাড়াইয়াছেন। এতদ্ভিন্ন পর্কেব মধ্যে পর্কাজগুলি সাজাইবার কায়দা হইতেও একটু বৈচিত্র্য আসিতে পারে, কিন্তু সেটা অত্যন্ত ক্ষীণ; কারণ, ছন্দ:পতন না হইলে অত ছোট ছোট ছন্দোবিভাগের মাত্রা আমাদের শ্রবণকে বিশেষ আকৃষ্ট করিতে পারে না।

বাংলায় প্রতীকসম ছন্দোবিভাগগুলি সাধারণতঃ অবিকল এক ছাঁচের হয় না,

কেবলমাত্র তাহাদের মোট মাত্রা সমান থাকে। বাংলা উচ্চারণে সাধাবশতঃ খোঁচ-খাঁচ অত্যন্ত কম, সুতরাং কোন-একটা বিশেষ ছাঁচে পর্কাজ বা পর্ক গঠন করিলে তাহা তেমন চিত্তাকর্ষক হয় না, এবং বরাবর সে ছাঁচে লেখার মত শব্দও পাওয়া যায় না। এইজন্ত বাংলা ছন্দে ছাঁচের কবিগরি দেখাইবাব্য় যোগ্য কম, এবং এ জন্ত কবিরা বিশেষ চেষ্টাও করেন নাই। কবি সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত মাঝে মাঝে একটা বিশেষ ছাঁচের পর্ক অবলম্বন করিয়া কবিতা লেখার চেষ্টা করিতেন। এ দিক্ দিয়া তাঁহার ‘ছন্দহিল্লোল’ প্রভৃতি কবিতা উল্লেখযোগ্য। কিন্তু তিনিও এই কবিতাব হুই-এক জায়গায় ছাঁচ বজায় রাখিতে পারেন নাই, এবং মাত্রাসমকত্ত্ব হিসাব করিয়াই তাঁহাকে ছন্দোবিভাগগুলি মিলাইতে হইয়াছিল। চল্টি ভাষায় অবশ্য ঘন ঘন শাসাঘাত স্পষ্ট পড়ে এবং হলহ অক্ষরের বহুল ব্যবহারের জন্ত ব্যঞ্জনবর্ণের সংঘাত প্রায়ই ঘটে, এবং সে জন্ত অবশ্য স্বরাঘাতযুক্ত ও স্বরাঘাতহীন এবং স্বরান্ত ও হলহ অক্ষরের বিভ্রান্তির দ্বারা বিশেষ রকমে খাঁচ গড়িয়া উঠে ও অনেক দূর পর্যন্ত সেই ছাঁচ বজায় রাখাও সম্ভব। কিন্তু আবার শাসাঘাতযুক্ত ছন্দে মাত্র এক ছাঁচের পর্কই বাংলায় চলে। এক ছাঁচে ঢালা কবিতাতেও কিন্তু ছন্দোবিভাগগুলির মাত্রা-সমষ্টিই আমাদের ছন্দোবোধের পক্ষে প্রধান। ছাঁচ বদলাইয়া দিলেও মাত্রা সমান থাকিলে বাংলা ছন্দেব পক্ষে কিছুমাত্র হানিকব হয় না; এমন কি, পবিতর্কনটাই অনেক সময়ে কানে ধরা পড়ে না।

মস্কল্ - বুলবুল্ | বনকুল্ : গন্ধে

বিলকুল্ : অলিকুল্ | শুধরে : ছন্দে

এই দুইটি পংক্তিতে পর্কের ছাঁচ বরাবর একরকম নাই, দ্বিতীয় পংক্তিতে যথেষ্ট পরিবর্তন হইয়াছে, তত্রাচ পড়িবার সময় ছাঁচের পরিবর্তনটা বিশেষ লক্ষ্যীভূত হয় না, পর্ক ও পর্কাজের সংখ্যা এবং মাত্রা সমান আছে বলিয়া বরাবর ছন্দের ঐক্যই বোধ হয়, বৈচিত্র্যের আভাস আসে না।

মাহুষের অবয়বে প্রতিসম অঙ্গগুলি যেমন ঠিক এক মাপের হয় না, তেমনি ছন্দের প্রতি অংশগুলি মাত্রায় সর্বদা ঠিক সমান হয় না। সময়ে সময়ে পূর্ণচ্ছেদের (major breath pause-এর) ঠিক পূর্বের বিভাগটি একটু মাত্রায় ছোট হয়, এবং তদ্বারাই পূর্ণচ্ছেদের অবস্থান পূর্ক হইতেই বুঝা যায়।

এইখানে গন্ত ও পন্তের মধ্যে পার্থক্যের কথা একটু বলা আবশ্যিক। পূর্কের বলা হইয়াছে যে, বাংলা ছন্দের উপকরণ—পর্ক। এবং এক এক বারের যৌকে

বাক্যেব যতটা উচ্চারণ করা হয়, তাহাকেই বলা হয় পর্ক। কিন্তু পর্কবিভাগ বাঙালীর কথননীতির একটি লক্ষণ, এবং গড়েও এইরূপ পর্কবিভাগ আছে। প্রায়শঃ গানের পর্কগুলিও সমান হইয়া থাকে, কিন্তু গানের পর্কগুলির পারস্পর্যের মধ্যে কোন নক্সা বা ছাঁচ দেখা যায় না। নিম্নের উদাহরণ হইতে সাধারণ গানের লক্ষণ বুঝা যাইবে (বঙ্কনীভূক্ত সংখ্যার দ্বারা পর্কের মাত্রানির্দেশ করা হইয়াছে)।
 দুকড়ি। কি চাই ? (৩) ॥

কাঙালী। আক্ষে, (৩) ॥ মশায় হুচেন (৩) | দেশহিতৈষী (৩) ॥

দুকড়ি। তা' ত (৩) ॥ সকলেই জান (৩) ॥ বিস্ত (২) | আসল বাপাবাটা (৩) |

কি ? (২) ॥

কাঙালী। আপনি সাধারণেব (৮) | হিতের জন্ত (৩) | প্রাণপণ—

—ক'র (৩) |

দুকড়ি। ওকালতি ব্যবসা (৬) | চালাচ্ছি ॥ তাও (৬) | কাবো অবিদিত নেই (৮) ॥

(হাস্তকৌতুক, <বীজনাথ>)

দেখা যাইতেছে যে, সাধারণ বাংলা কথোপবচনের ভাবাতেও বিশেষ এক প্রকারের অর্থাৎ ছয় মাত্রার পর্ক বহুল ব্যবহৃত হয়। রবীন্দ্রনাথ এইটি বুঝিয়াই তাঁহাব কবিতায় ছয়মাত্রার পর্ক খুব বেশী ব্যবহার করিয়াছেন।

ছন্দোলক্ষণাত্মক গড়ে অনেক সময়ে সমমাত্রার বা কোন বিশেষ আদশানুযায়ী পরিমিত মাত্রার পর্কের সমাবেশ দেখা যায়। নিম্নের উদাহরণে আট মাত্রার পর্কের পারস্পর্য পাওয়া যায়।—

তখন | রমণীষ চিত্রকূটে (৮) | অর্ক ও কেতকী গুল্প (৮) | ফটিয়া উঠিয়াছিল (৮) | আঁত্র ও
 লোঁত্র ফল (৮) | পক হইয়া (৬) | শাখায়ে ছলিতেছিল (৮) |

(বামারগী কথ্য, দীনেশচন্দ্র সেন)

তবে পাণ্ড ও ছন্দোলক্ষণাত্মক গড়ে তফাত কি ? গড়ে পর্কবিভাগ থাকিলেও, সেখানে বিভাগের সূত্র ঝাঁকের ধ্বনির দিক্ দিয়া নচে—অর্থের দিক্ দিয়া; প্রত্যেক পর্ক একটি বাক্যাংশ বা অর্থবাচক বিভাগ (Sense Group)। ছন্দ সেখানে সম্পূর্ণরূপে অর্থবাচক বিভাগেব অধীন। পাণ্ড কিন্তু প্রত্যেকটি বিভাগেব অর্থ অপেক্ষা ধ্বনিরই প্রাধান্য অধিক, যদিও অনেক সময়েই পণ্ডের এক-একটি বিভাগ এক-একটি বাক্যাংশ বা অর্থবাচক বিভাগের সহিত অভিন্ন। তত্রাচ পণ্ডের মধ্যে অন্ত্যানুপ্রাস, স্বরাঘাত ইত্যাদির অবস্থান হইতে পণ্ডে যে ধ্বনি অনুসারেই এক-একটি বিভাগ হইয়া থাকে তাহা স্পষ্ট বুঝা যায়।

গণ্য ও পণ্যের বৈলক্ষণ্য স্পষ্ট প্রতীত হয় যতির অবস্থান হইতে। পণ্যে প্রতি চরণের শেষে যতি থাকিবে, পূর্বযতি কিংবা ছন্দ না থাকিলেও অন্ততঃ অর্দ্ধযতি থাকিবে। যতির অবস্থান পণ্যে বিশেষ কোন নক্সা বা আদর্শ অনুসারে নিয়মিত হইয়া থাকে। গণ্যে কিন্তু যতির অবস্থান কোন নিয়ম বা নক্সা অনুযায়ী হয় না; বাক্য বা বাক্যাংশের শেষে অর্থবোধের পূর্ণতা অনুযায়ী ছন্দ পড়ে। পণ্যে চার-পাঁচটি পর্কের পরেই পূর্ণচ্ছেদ পড়া দরকাব। গণ্যে আট, দশ বা আরও বেশী সংখ্যক পর্কের পরে পূর্ণচ্ছেদ পড়িতে পাবে। *

মাত্রা

এইবাব মাত্রাব কথা কিছু বলা আবশ্যক। গানে কবিতায় উভয়ত্রই মাত্রা অর্থে কালপরিমাণ বুঝায়।

পূর্কেই বলিয়াছি যে, বাংলা কাব্যে যদিও অক্ষরের মধ্যে মাত্রাভেদ দেখা যায়, তথাপি সে ভেদের দরুন অক্ষরের মধ্যে ভিন্ন ভিন্ন জাতিভেদ কল্পনা করা যায় না। সেইজন্য গ্রীক iamb, trochee, spondee প্রভৃতি foot, এবং সংস্কৃতে ‘য’ ‘ম’ ‘ত’ ‘ব’ প্রভৃতি গণ, বিভিন্ন গুণেব অক্ষরের বিশেষ সমাবেশ বলিয়া বিশিষ্ট স্পন্দনধর্মযুক্ত; বাংলায় পর্ক বা পর্কাজ সে রকম কিছু নয়।

ছন্দশাস্ত্রে মাত্রা-বা কাল-পরিমাণের আসল তাৎপর্য্য কি, বুঝা দরকার। ছন্দশাস্ত্রের কাল পদার্থবিচার কাল নহে, অর্থাৎ বিষয়-নিরপেক্ষ (objective) নহে, কালমানবস্ত্রে ইহা ঠিক ধরা পড়ে না। পর্কের মাত্রা-বা কাল-পরিমাণ বলিতে পর্কের প্রথম অক্ষরের উচ্চারণ হইতে শেষ অক্ষরের উচ্চারণ পর্য্যন্ত যে নিরপেক্ষ কাল অতিবাহিত হয়, তাহাকে নির্দেশ করা হয় না। অনেক সময়ে দেখা যায় যে, পর্কের মধ্যে বিরামস্থান, এমন কি পূর্ণচ্ছেদের ব্যবস্থা বহিয়াছে, কিন্তু মাত্রার হিসাবেব সময়ে বিরাম বা ছেদের কাল যে-কোন অক্ষরের উচ্চারণেব কাল হইতে দীর্ঘ হইলেও উপেক্ষিত হয়। যেমন—

বুগেজকিশোরী, ||

(ক) কবে, * হে বীর কেশরী | সজ্জা:ষ শৃগালে ||

(খ) মিত্র ভণে ? * * অঙ্গ দাস | বিজয়ম ভূমি, ||

(গ) অবিনিত নহে কিছু ; তোমার চরণে। ||

* সংশ্লিষ্ট *Studies in the Rhythm of Bengali Prose and Prose-verse*

(Journal of the Department of Letters, Cal. Univ. Vol. XXXII) ভ্রষ্টব্য।

এই কয়টি পংক্তিতে ছন্দের নিয়মে ক-খ-গ, অথচ পূর্ক কয়টির মধ্যে একটিতে কোনরূপ ছেদ নাই, একটিতে উপচ্ছেদ, অপরটিতে পূর্ণচ্ছেদ রহিয়াছে। যদি মাত্র নিরপেক্ষ কালপরিমাণের উপর মাত্রাবিচার নির্ভর করিত, তবে এরূপ হইত না।

চন্দ্রের কাল বাহুজগতের নিরপেক্ষ কাল নহে। অক্ষরের উচ্চারণের নিমিত্ত বাগ্‌যন্ত্রের প্রয়াসের উপর ইহা নির্ভর করে। এই প্রয়াসের পরিমাণ অনুসারে অক্ষরের মাত্রাবোধ জন্মে। পূর্বের অস্থগত অক্ষরের মাত্রাসমষ্টি উপরই পূর্বের মাত্রাপরিমাণ নির্ভর কবে। সুতরাং ছেদ বা বিবাম পূর্বের মধ্যে থাকিলে তাহাতে মাত্রাসংখ্যার ইতরবিশেষ হয় না। মাত্রার ভিত্তি হইতেছে—বাগ্‌যন্ত্রের প্রয়াস, মাত্রাব আদর্শ চিত্তেব অনুভূতিতে। বিশেষ বিশেষ অক্ষরের উচ্চারণের জগৎ প্রয়াসের কাল অনুসারে চিত্তে ভিন্ন ভিন্ন মাত্রাব উপলব্ধি হয়,—কোনটি দ্রুত, কোনটি দীর্ঘ, কোনটি পুত বলিয়া জ্ঞান হয়। কিন্তু এইরূপ মাত্রার কাল, উচ্চারণ-প্রয়াসের জগৎ আবশ্যক নিরপেক্ষ কালের মোটামুটি অনুযায়ী হইলেও, ঠিক তাহার অনুপাতের উপর নির্ভর কবে না। যদি উচ্চারণের নিরপেক্ষ কাল হিসাব করা হয়, তবে দেখা যাইবে যে, দীর্ঘ বা দ্বিমাত্রিক অক্ষর মাত্রই পরস্পর সমান নহে, এবং দ্রুত বা একমাত্রিক অক্ষর মাত্রই পরস্পর সমান নহে, কিংবা যে-কোন দীর্ঘ অক্ষর যে বোন দ্রুত অক্ষরের দ্বিগুণ নহে। মাত্রাবোধের জগৎ ভাষার উচ্চারণপদ্ধতি, চন্দ্রের রীতি ইত্যাদিতে ব্যাপ্তি থাকা দরকার। কোন বিশেষ স্থলে একটি অক্ষরের অবস্থান, শব্দের অর্থাগোচর ইত্যাদিতেও চন্দ্রাবসিকের মাত্রাজ্ঞান জন্মে।

শুধু বাংলা নহে, সমস্ত ভাষাতেই চন্দ্র অক্ষরের মাত্রার এই তাৎপর্য। এই উপলক্ষে ইংরেজী ছন্দের long ও short স্বক্কে Profesor Samtsbury-ব মত উদ্ধৃত কবা যাইতে পারে : “They (long and short) represent two values which, though no doubt by no means always identical in themselves, are invariably, unmistakably, and at once, distinguished by the ear,—it is partly, and in English rather largely, created by the poet, but that this creation is conditioned by certain conventions of the language, of which accent is one but only one.”

যাহা হউক, বাংলাতেও বেশীর ভাগ ক্ষেত্রে অক্ষরের মাত্রা পূর্বনির্দিষ্ট হয় না। ইংরাজীতে যেমন বেশীর ভাগ অক্ষর Common Syllable অর্থাৎ

অবস্থা অনুসারে accented বা unaccented হইতে পারে, বাংলাতেও তজ্ঞ। বাংলাতেও অনেক অক্ষরকেই ইচ্ছামত হ্রস্ব বা দীর্ঘ কবা যাইতে পারে। বাংলা উচ্চারণে যে এইরূপ হইয়া থাকে, তাহাব উদাহরণ পূর্বেই দিয়াছি। স্বচ্ছায় অক্ষরের হ্রস্বীকরণ ও দীর্ঘীকরণের রীতি বাংলা ছন্দের একটি বিশিষ্ট লক্ষণ। সংস্কৃত প্রভৃতি ভাষার ছন্দের তুলনায় বাংলা ছন্দের এই একটি প্রধান সুবিধা কিংবা এই একটি প্রধান দুর্বলতা—উভয়ই বলা যাইতে পারে।

অধিকন্তু বাংলা মাত্রা আপেক্ষিক, অর্থাৎ সন্নিহিত অগুত্র অক্ষরের তুলনাতেই কোন অক্ষরকে দীর্ঘ বলা হয়, নিরপেক্ষ মিনিট সেকেন্ড হিসাবে নহে। উচ্চারণে সেই সময় লাগিলেও অগুত্র সেই অক্ষরকেই সন্নিহিত অক্ষরের তুলনায় হ্রস্ব বলা যাইতে পারে। যেমন,

‘হে বঙ্গ ভাণ্ডারে তব | বিবিধ রতন’

এই পংক্তিতে ‘বঙ’ একটি হ্রস্ব অক্ষর, আবার

‘জননি বঙ্গ | ভাষ’ এ জীবনে | চাহিনা অর্থ | চাহিনা মান’

এই পংক্তিতে ‘বঙ’ একটি দীর্ঘ অক্ষর। এই দুই জায়গাতে ঠিক ‘বঙ’ অক্ষরটির উচ্চারণে যে কালের বেশী তাবন্ম্য হয়, তাহা নহে। কিন্তু প্রথম ক্ষেত্রে সমস্ত চরণটি একটু স্থবর করিয়া বা টানিয়া পড়া হয়, সুতরাং প্রত্যেকটি অক্ষরকেই প্রায় সমান কবিয়া তোলা হয়। সুতরাং পরস্পরের সহিত সমান বলিয়া প্রত্যেক অক্ষরটিকেই হ্রস্ব বলা যায়। দ্বিতীয় ক্ষেত্রে খুব লঘুভাবে স্থবরের উচ্চারণ হয় বলিয়া হলন্ত ‘বঙ’ অক্ষরটির উচ্চারণের কাল অপেক্ষা নিকটের অগুত্র অক্ষরের উচ্চারণের কাল কম বলিয়া স্পষ্টে অনুভূত হয়, সুতরাং এখানে ‘বঙ’ অক্ষরটিকে দীর্ঘ বলা হইয়া থাকে।

সুস্পষ্টরূপে বিচার করিলে দেখা যায় যে, সাধারণ উচ্চারণে বিভিন্ন অক্ষরের মাত্রার বহু বৈচিত্র্য হইয়া থাকে। একই অক্ষরের উচ্চারণে একই মাত্রা সব সময়ে বজায় রাখা যায় না, কিছু কিছু ইতববিশেষ সর্বদাই হইয়া থাকে। ধ্বনি-বিজ্ঞানে সাধারণতঃ হ্রস্ব, নাতিদীর্ঘ, দীর্ঘ—অক্ষরের এই তিন শ্রেণী করা হইয়া থাকে। ছন্দঃশাস্ত্রে কিন্তু একমাত্রিক ও দ্বিমাত্রিক—এই দুই শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত স্বীকার করা হয়, যদিও উচ্চারণের জগৎ এক মাত্রা ও দুই মাত্রার মধ্যবর্তী যে-কোন ভগ্নাংশ-পরিমিত কালের প্রয়োজন হইতে পারে। কারণ, আসলে ছন্দের মাত্রা নির্ণীত হয় চিত্তের অনুভূতিতে, বৈজ্ঞানিকের কালমাত্রাবশ্রে নহে।

বাংলা ছন্দে কদাচ কোন অক্ষরকে ছন্দের খাতিরে ত্রিমাত্রিক বলিয়া ধরা হইয়া থাকে।

এই স্থলে কাব্যচ্ছন্দের মাত্রা ও সঙ্গীতের মাত্রাব মধ্যে পার্থক্য নির্দেশ করা উচিত। সঙ্গীতের মাত্রার একটি নির্দিষ্ট নিরপেক্ষ কালপরিমাণ আছে; ঘড়ির মৌলকের এক দিক্ হইতে আন-এক দিকে গতিব কাল অথবা এইকপ অত্র কোন নিরপেক্ষ কালান্বিত ইহার আদর্শ। সঙ্গীতের তালবিভাগে কালপরিমাণ ঠিক ঠিক বজায় রাখা জগৎ উচ্চারণের ইত্যরবিশেষ করা হইয়া থাকে। কাব্যচ্ছন্দে কিন্তু ভিন্ন ভিন্ন কবিতায় মাত্রার কালান্বিত বিভিন্ন হইয়া থাকে, এমন কি, এক কবিতাবই ভিন্ন ভিন্ন চরণে গতিবেগের পরিবর্তন ও মাত্রার কালান্বিত পরিবর্তন হইতে পারে। এইকপ পরিবর্তন দ্বাবাই কবিতাতে অনেক সময়ে আবেগের প্রসঙ্গ ও পরিবর্তন করা যায়। বাছাবা বসন্তনাথের ‘বর্ষশেন’ কবিতার যথাযথ আবৃত্তি শুনিয়াছেন, তাঁহার জানেন, কি স্বকোশলে গতিবেগের পরিবর্তনের দ্বারা আসন্ন ঋতুর ভয়ালতা, গুটিপাতের তীব্রতা, ঋতুর মন্বতা, বায়ুবেগের প্রসঙ্গ, এবং ঋতুর অস্তে স্নিগ্ধ শান্তি—এই সব বসন্তের ভাব প্রকাশ করা হইয়া থাকে। এতদ্ভিন্ন কাব্যচ্ছন্দে, যতদূর সম্ভব, সাধারণ উচ্চারণের মাত্রা বজায় রাখিতে হয়; সঙ্গীতে যেমন যে-কোন অক্ষরকে সিকি মাত্রা পয্যন্ত ব্রহ্ম এবং চার মাত্রা পয্যন্ত দীর্ঘ করা যায়, কবিতায় ততটা করা চলে না।

অবশ্য ভাবতীয় সঙ্গীতের সহিত ভাবতীয়, তথা বাংলা কাব্যচ্ছন্দের সম্পর্ক অতি ঘনিষ্ঠ। ভারতীয় কাব্য ও সঙ্গীতের পদ্ধতি মূলতঃ একই প্রাচীন সঙ্গীত ও প্রাচীন কবিতার মধ্যে সৌসাদৃশ্য এত বেশী যে, তাহাদের ভিন্ন করিয়া চেনাই কঠিন। বাংলা কবিতায় প্রচলিত ছন্দগুলি যে সঙ্গীতের তালবিভাগ হইতে উৎপন্ন, তাহাও বেশ বুঝা যায়। পরে কিন্তু সঙ্গীত ও কাব্যচ্ছন্দ ক্রমেই পৃথক পৃথক পথ অবলম্বন করিয়াছে। সঙ্গীতে সুরের সন্নিবেশের দিক দিয়া নানা বৈচিত্র্য আসিয়াছে, কিন্তু তালবিভাগের পদ্ধতি বরাবর প্রায় একরূপ আছে। বাংলায় কিন্তু পৃথকবিভাগেব মধ্যে ক্রমেই বৈচিত্র্য আসিতেছে; বিশেষতঃ blank verse ও অন্যান্য অমিতাক্ষর ছন্দে ও তথাকথিত মুক্তবন্ধ ছন্দে নানাভাবে বৈচিত্র্যকেই মূল ভিত্তি করিয়া ছন্দোন্নয়নের চেষ্টা করা হইয়াছে।

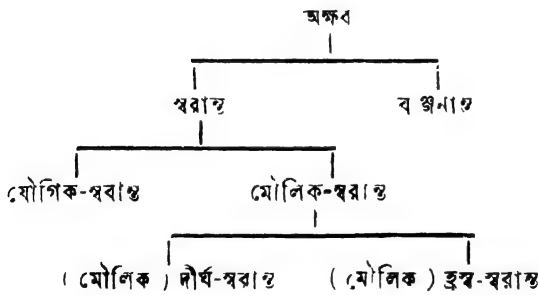
মাত্রাপদ্ধতি

এক হিসাবে বাংলা ছন্দের ঐক্যটি সংস্কৃত, আব্বী, ইরাজী ছন্দের ঐক্যটি হইতে বিভিন্ন। অন্যান্য ভাষার জায় বাংলায় ছন্দ একটা বাধা

উচ্চারণের দ্বারা নির্দিষ্ট হয় না। বরং এক-একটি বিশেষ ছন্দোবদ্ধ অন্তসারাই বাংলা কাব্যে অনেক সময়ে উচ্চারণ স্থির হয়। পূর্বোন্নিখিত বাংলা উচ্চারণ পদ্ধতির পবিবর্তনশীলতার জুই একপ হওয়া সম্ভব। অবশ্য বাংলা কবিতায় যে-কোন চরণে যে কোন ছন্দ চাপাইয়া দেওয়া যায় না, কারণ যতদূর সম্ভব সাধারণ কথোপকথনেব উচ্চারণ কবিতায় বজায় রাখা দরকাব। কিন্তু শেষ পর্যন্ত ছন্দোবদ্ধ অন্তসারাই কবিতায় শব্দের ও অক্ষবেব মাত্রা ইত্যাদি স্থির হওয়া থাকে।

বাগ্‌শব্দের স্বল্পতম প্রয়াসে শব্দের যেটুকু উচ্চারণ করা যায়, তাহাবই নাম syllable বা অক্ষর। অক্ষরই উচ্চারণেব মূল উপাদান। প্রত্যেক অক্ষরের মধ্যে মাত্র একটি কবিতায় স্বরবর্ণ থাকে। অক্ষবেব অন্তর্গত স্ববেব পূর্বে ও পরে ব্যঞ্জন বর্ণ থাকিতে পারে বা না-ও থাকিতে পারে। সুস্পষ্টভাবে বলিতে গেলে, এক একটি অক্ষর syllable ও non-syllable-এর সমষ্টি মাত্র। সাধারণতঃ স্বরবর্ণই syllable এবং ব্যঞ্জনবর্ণ non-syllable হইয়া থাকে। কিন্তু মাহাবা ধ্বনিবিজ্ঞানেব খবব বাখেন, তাহাবা জানেন যে, সময়ে সময়ে ব্যঞ্জনবর্ণও syllable এবং স্বরবর্ণও non-syllable হইয়া থাকে।

ছন্দেব দিন হইতে নিম্নলিখিত ভাবে বাংলা অক্ষরের শ্রেণিবিভাগ করা যাইতে পারে :-



বলা বাহুল্য যে, ছন্দোবিচারেব সময়ে, syllable বা অক্ষর vowel বা স্বর, consonant বা ব্যঞ্জন, diphthong বা যৌগিক-স্বর ইত্যাদি শব্দ ভাষাতত্ত্বের ব্যবহৃত অর্থে বুঝিতে হইবে। লিখনপদ্ধতির বা লৌকিক ব্যবহারের চলিত অর্থে বুঝিলে প্রমাদগ্রস্ত হইতে হইবে। মনে রাখিতে হইবে যে, বঙ্গিও বাংলা বর্ণমালায় মাত্র 'ঐ' এবং 'ঔ' এই দুইটি যৌগিক স্বর দেখান হয়, তজ্জাচ বাংলায়

বাস্তবিক পক্ষে বহু যৌগিক স্বরের ব্যবহার আছে। ‘খাই’ ‘দাও’ প্রভৃতি শব্দ বাস্তবিক একাক্ষর ও যৌগিক-স্বরাস্ত। তেমনি মনে রাখিতে হইবে যে, বাংলায় মৌলিক স্বর মাত্রের সাধারণতঃ ব্রহ্ম; ‘ঈ’, ‘উ’, ‘আ’, ‘ও’ প্রভৃতির ব্রহ্ম উচ্চারণই হইয়া থাকে।

গঠনের দিক দিয়া অক্ষরের মধ্যে স্বরই প্রধান। স্বরের পূর্বে ব্যঞ্জনবর্ণ থাকিলে তদ্বারা স্বরের একটি বিশিষ্ট আকার দেওয়া হয় মাত্র। কিন্তু অক্ষরের মধ্যে যদি স্বরের পবে ব্যঞ্জনবর্ণ থাকে, তবে অক্ষরের দৈর্ঘ্য কিছু বাড়িয়া যায়। প্রায় সকল ভাষাতেই সাধারণতঃ স্বরের দৈর্ঘ্য অন্তসারে মাত্রানিরূপণ হইয়া থাকে।

নিত্য-দীর্ঘ মৌলিক স্বরবর্ণ বাংলায় নাই। সুতরাং মৌলিক স্বরাস্ত অক্ষর-মাত্রই সাধারণতঃ ব্রহ্ম বলিয়া ধরা হইয়া থাকে। কিন্তু হলন্ত অক্ষর ও যৌগিক-স্বরাস্ত অক্ষরের কিছু বৈশিষ্ট্য আছে। একই লয়ে একটি মৌলিক-স্বরাস্ত ও একটি হলন্ত অক্ষর পড়িলে দেখা যাইবে যে, হলন্ত অক্ষরের উচ্চারণে কিছু সময় বেশী লাগে। কিন্তু কিছু দ্রুত লয়ে হলন্ত অক্ষর পড়িলে মধ্য লয়ের স্বরাস্ত অক্ষরের সমান হইতে পারে। ইহাকেই বলে ব্রহ্মীকরণ, বাংলা ছন্দেব ইহা একটি বিশেষ গুণ। যেমন ব্রহ্মীকরণ, তেমন হলন্ত অক্ষরের দীর্ঘীকরণও বাংলায় চলে। বিলম্বিত লয়ে হলন্ত অক্ষর পড়িলে বা হলন্ত অক্ষরের অন্ত্য ব্যঞ্জনবর্ণের পরে এবটু দিবাম লইলে, হলন্ত অক্ষর মধ্য লয়ের স্বরাস্ত অক্ষরের দ্বিগুণ হইতে পারে।

যেগক-স্বরাস্ত অক্ষর সম্বন্ধেও হলন্ত অক্ষরের অনুরূপ বিধি। যৌগিক স্বরের মধ্যে দুইটি স্বরের উপাদান থাকে। তন্মধ্যে প্রথমটি পূর্ণোচ্চারিত ও প্রধান, দ্বিতীয়টি অপ্রধান, non-syllabic, প্রায় ব্যঞ্জনের সমান (consonantal)। অবশ্য যৌগিক স্বরকে ভাঙ্গিয়া দুইটি পৃথক্ স্পষ্টোচ্চারিত স্বরে পরিবর্তন করা চলে, কিন্তু তখন তাহার দুইটি পৃথক্ অক্ষরের অন্তর্ভুক্ত হয়। ‘ষাও’ শব্দটি একাক্ষর যৌগিক-স্বরাস্ত; কিন্তু ‘যেও’ শব্দটি দ্ব্যক্ষর। ‘ঘর থেকে বেরিয়ে ষাও’ এবং ‘আমাদের বাড়ী যেও’ এই দুইটি বাক্য তুলনা করিলেই ইহা বুঝা যাইবে। যাহা হউক, যথার্থ যৌগিক-স্বরাস্ত অক্ষর মৌলিক-স্বরাস্ত অক্ষর অপেক্ষা দীর্ঘ ও দীর্ঘ। সুতরাং ইহাকে হয় ব্রহ্মীকরণের দ্বারা একমাত্রিক, না-হয় দীর্ঘীকরণের দ্বারা দ্বিমাত্রিক বলিয়া ধরিতে হইবে। ইহাদেরও যথেষ্ট ব্রহ্মীকরণ বাংলায় চলে না। প্রকৃতি পরীক্ষা অনুসৃতঃ একটি লঘু (স্বরাস্ত ব্রহ্ম বা হলন্ত দীর্ঘ) অক্ষর রাখিতে হইবে ইহাই মোটামুটি নিয়ম।

অক্ষরের মাত্রা সম্বন্ধে এই কয়টি বীতি লিপিবদ্ধ করা যাইতে পারে :—

(১) বাংলায় মৌলিক-স্বরাস্ত সমস্ত অক্ষরই হ্রস্ব বা একমাত্রিক।

[১ক] কিন্তু স্থানবিশেষে হ্রস্ব স্বরও আবশ্যিকমত দীর্ঘ বা দ্বিমাত্রিক হইতে পারে ; যথা—

(অ) Onomatopoeic বা একাক্ষর অনুকার শব্দ এবং interjectional বা আহ্বান আবেগ ইত্যাদিসূচক শব্দ। যথা—

হী হী শব্দে | অটবী পুড়িছে (ছায়াময়ী, হেমচন্দ্র)

না—না—না | মানবেব তরে (হৃৎ, কামিনী স্বায়)

(আ) যে শব্দের অন্ত্য অক্ষর লুপ্ত হইয়াছে, তাহার শেষ অক্ষর। যথা—

নাচ'ত : সীতারাম | কাঁকাল : বৈকিয়ে (গ্রামা ছড়া)

(ই) তৎসম শব্দে যে অক্ষর সংস্কৃতমতে দীর্ঘ। যথা—

ভীত বদনা | পৃথিবী হেরিছে (ছায়াময়ী, হেমচন্দ্র)

(২) চলন্ত অক্ষর অর্থাৎ ব্যঞ্জনাস্ত ও যৌগিক-স্বরাস্ত অক্ষরকে দীর্ঘ ধরা যাইতে পারে, এবং ইচ্ছা করিলে হ্রস্বও ধরা যাইতে পারে।

[২ক] শব্দের অন্তে চলন্ত অক্ষর থাকিলে তাকে দীর্ঘ ধরাই সাধারণ বীতি।

উপরি-লিখিত নিয়মগুলিতে মাত্র একটা সাধারণ প্রথা নির্দেশ করা হইয়াছে। কিন্তু ছন্দেব আবশ্যিকমতই শেষ পর্য্যন্ত অক্ষরের মাত্রা স্থির হয়। বিস্তারিত নিয়ম “বাংলা ছন্দের মূলতত্ত্ব” নামক অধ্যায়ে দেওয়া হইয়াছে।

— — —

বাংলা মুক্তবন্ধ ছন্দ*

কেহ কেহ বলিয়াছেন যে ববীন্দ্রনাথের “বলাকা”ব ছন্দ ‘যোগিক মুক্তক’, “পলাতকা”র ছন্দ ‘স্ববৃত্ত মুক্তক’ এবং “সাগরিকা”ব ছন্দ ‘মাত্রাবৃত্ত মুক্তক’। অর্থাৎ তাঁহারা বলিতে চান যে কেবলমাত্র পর্কের মাত্রা বিচারেব দিক দিয়াই ঐ তিন ধরনের ছন্দে পার্থক্য আছে। নহিলে ছন্দের আদর্শ হিসাবে তাহারা সকলেই একরূপ, সকলেই free verse বা মুক্তক। ‘বলাকা’র ছন্দ free verse আখ্যা পাইতে পাবে কি-না তাহা পবে আলোচনা করিতেছি। কিন্তু ‘বলাকা’র ছন্দের আদর্শ যে ‘পলাতকা’ বা ‘সাগরিকা’র ছন্দের আদর্শ হইতে সম্পূর্ণ পৃথক্ এ সম্বন্ধে কোন সন্দেহ নাই। ‘বলাকা’, ‘পলাতকা’ বা ‘সাগরিকা’—সর্বত্রই অবশ্য পংক্তির দৈর্ঘ্য অনিয়মিত। কিন্তু পংক্তির দৈর্ঘ্য মাপিয়া ত ছন্দের পরিচয় পাওয়া যায় না। পংক্তি (printed line) অনেক সময়ে কেবলমাত্র অস্ত্যাস্ত্যপাস (time) নির্দেশের জগ্য ব্যবহৃত হয়। ‘বলাকা’র পংক্তি এই উদ্দেশ্যেই ব্যবহৃত হইয়াছে। পংক্তিকে গাশ্রব কবিতা ছন্দের প্রকৃতি নির্ণয় করিতে বাধ্যা চলে না। অনেক স্থলে অবশ্য পংক্তি চরণের (prosodic line or verse) সহিত এক। কিন্তু সে সব স্থলেশ পংক্তিব বা চরণের দৈর্ঘ্য মাপিয়া ছন্দের প্রকৃতি বুঝা যায় না; বাংলা ছন্দের উপকরণ—পর্ক (measure বা bar), এবং পর্ক এক একটি impulse group অর্থাৎ এক এক ঝোঁকে উচ্চারিত শব্দসমষ্টি। পর্কের মাত্রা, গঠনপ্রকৃতি ও পবম্পর সমাবেশেব বীত্তিব উপরই ছন্দের প্রকৃতি নির্ভর করে। তুইটি চরণের দৈর্ঘ্য এক হইয়া যদি পর্কের মাত্রা ও পর্কসমাবেশেব বীত্তি বিভিন্ন হয়, তবে ছন্দও পৃথক্ হইয়া যাউবে।

“মনে পড়ে গৃহকোণে মিটি মিটি আলো”

“জন্ম আজি মোর কেনে গেলে খুলি”—

এই দুইটি চরণের দৈর্ঘ্য সমান, কিন্তু পর্ক বিভিন্ন বলিয়া ছন্দও পৃথক্।

এই সাধাবণ কথাগুলি স্মরণ রাখিলে কেহ ‘বলাকা’ ও ‘পলাতকা’র ছন্দের আদর্শ এক—এইরূপ ভ্রম কবিবেন না।

* কবি সত্যেন্দ্রনাথ vers libre বা free verseর প্রতিশব্দ হিসাবে ‘মুক্তবন্ধ’ শব্দটি ব্যবহার করিয়া গিয়াছেন।

‘পলাতকা’ হইতে কয়েকটি পংক্তি লইয়া তাহার ছন্দোলিপি করা যাক।—

	পর্কসংখ্যা
মা কৈদে কর “মঞ্জুলা মোর ঐ তো কচি মেয়ে,	= ৪
ওবি সঙ্গে বিঃষ দেবে ? বরসে ওর চেয়ে	= ৪
পাঁচ গুণো সে বড়ো,—	= ২
তাকে দেখে বাগা আমার ভয়েই জড় সড়।	= ৪
এমন বিয়ে বড়িতে দাবো নাকো।”	= ৩
বাগ বল্লে, “কান্না তোমাব বাখো;	= ৩
পঞ্চানন/ক পাওয়া গেছে অনেক দিনেব খোঁজে,	= ৪
জানো না কি মস্ত কলান ও যে।	= ৩
সমাজে তো উঠেও রাব সেটাকি কেউ ভাবো ?	= ৪
এক ছাড়লে পার কোথায় পাৰো ?	= ৩

উপরের উদাহরণ হইতে ‘পলাতকা’র ছন্দের পরিচয় পাওয়া যাইবে ; দেখা যাইতেছে যে এখানে মাত্র এক প্রকারেব পর্ক অর্থাৎ চার মাত্রার পর্ক ব্যবহৃত হইয়াছে। প্রতি জোড়া পংক্তির শেষে মিল আছে। প্রতি পংক্তিই এক একটি চরণ, অর্থাৎ প্রত্যেক পংক্তির শেষে পূর্ণ যতি। চরণে পর্কসংখ্যা খুব নিয়মিত নহ,—দুই, তিন, চার পর্কেব চরণ দেখা যাইতেছে। বাংলা ছন্দের বহুপ্রচলিত রীতি অনুসারে শেষ পর্কটি অপূর্ণ। বাংলায় চার মাত্রাব ছন্দে সাধাবণতঃ প্রতি চরণে তিনটি পূর্ণ ও একটি অপূর্ণ—মোট চারটি পর্ক থাকে। উপরেব পংক্তিগুলিতে সেই ছন্দেরই অনুসরণ করা হইয়াছে, তবে মাঝে মাঝে এক একটি চরণে একটি বা দুইটি পর্ক কম আছে। অধিকসংখ্যক পর্কেব চরণেব সহিত অপেক্ষাকৃত অল্পসংখ্যক পর্কেব চরণের সমাবেশ করিয়া শুবক রচনার দৃষ্টান্ত বাংলায় যথেষ্ট পাওয়া যায়, রবীন্দ্রনাথের কাব্যে ত এই প্রথা বহুল পরিমাণে দৃষ্ট হয়। যেমন—

শুষ্ক অকারণ | পুলকে
 নদী-জলে-পড়া | আ লার মতন | ছুট যা ঝলকে | ঝলকে
 ধরণীর পবে | শিথিল বাঁধন
 বলমল প্রাণ | করিন্ গাপন,
 ছুঁয়ে থেকে দুলে | শিশির যেমন | শিরীষ ফুলের | অলকে।
 মর্দর তানে | ভরে ওঠে গানে | শুষ্ক অকারণ | পুলকে।

(ঈশিকা, রবীন্দ্রনাথ)

এই চরণস্ববককে অবশ্য কেহই free verse বলিবেন না। কিন্তু এখানে পর্কসমাবেশের যে আদর্শ, ‘পলাতকা’ হইতে উদ্ধৃত পংক্তিগুলিতেও মূলতঃ তাই। অবশ্য ‘ক্ষণিকা’ হইতে উদ্ধৃত কবিতাটিতে বিভিন্ন দৈর্ঘ্যের চরণের সমাবেশে স্তবক (stanza) গড়িবার একটি সুদৃঢ় আদর্শ আছে। ‘পলাতকা’য় সেরূপ কোন সুদৃঢ় আদর্শ নাই, দেখা যায় যে এক একটি চরণ কখন দ্বন্দ্ব, কখন দীর্ঘ হইতেছে (কিন্তু পাঁচ পর্কের বেশী দীর্ঘ চরণ নাই, তদপেক্ষা অধিক সংখ্যক পর্কের চরণ বাংলায় চলে না)। কিন্তু চরণে চরণে মিল রাখিয়া তাহাদের মধ্যে একরূপ সংশ্লেষ রাখা হইয়াছে। মাঝে মাঝে কয়েকটি চরণ-পরম্পরা লইয়া পরিষ্কার স্তবকগঠনের আভাসও যেন আসে; যেমন উদ্ধৃত পংক্তিগুলি শেষ চারিটি চরণ একটি সুপরিচিত আদর্শে গঠিত স্তবক হইয়া উঠিয়াছে। যাগা হউক, স্তবকগঠনের সুদৃঢ় আদর্শ নাই বলিয়াই কোন কবিতাকে free verse বলা যায় না। কবি Wordsworth-এর *Ode on the Intimations of Immortality*তে ছন্দোগঠনের যে আদর্শ, এখানেও সেই আদর্শ।—

Number of feet

‘There was a time when mead ow, grove, and stream, —	5
The earth and eve ry comm on sight	= 4
To me did seem	= 2
Appa relled in celes tial light,	= 4
The glo ry and the fresh ness of a dream,	= 5

এখানে বারবার iambic feet ব্যবহৃত হইয়াছে, কিন্তু প্রতি line-এ foot-এর সংখ্যা কত তাহা সুনির্দিষ্ট নহে। ‘পলাতকা’য় ছন্দের আদর্শ এবং *Immortality Ode*-এ ছন্দের আদর্শ এক। *Immortality Ode*কে কেহ free verse-এর উদাহরণ বলেন না। বস্তুতঃ যেখানে বরাবর এক প্রকারের উপকরণ লইয়া ছন্দ রচিত হইয়াছে তাহাকে কেহই free verse বলিবেন না। ‘পলাতকা’র ছন্দকে free verse-এর উদাহরণ বলা free verse শব্দটির একান্ত অপপ্রয়োগ।

‘সাগরিকা’র ছন্দও অবিকল এইরূপ, তবে সে কবিতাটিতে পাঁচ যাত্রার পর্ক ব্যবহৃত হইয়াছে।—

পর্কসংখ্যা

সাগর জলে | সিনান করি’ | সজল এলো | চূলে — ৪

বসিবাছিলে | উপল-উপ | কূলে। — ৬

পদসংখ্যা

শিখিল পীত বাস	= ২
মাটির পবে কুটিল-রেখা লুটিল চারি পাশ ।	= ৪
নিরাবরণ বন্ধে-তব, নিরাভরণ মেহে	= ৪
চিকন সোনা- লিখন উষা আঁকিয়া দিলো স্নেহ	= ৪

এই আদর্শে অত্যাগ্র কবিরাও কবিতা রচনা করিয়াছেন। নজরুল ইসলামের ‘বিদ্রোহী’ কবিতাটিতে ছন্দের এই আদর্শ, তবে সেখানে ছয় মাত্রার পর্ব ব্যবহৃত হইয়াছে।

(বল)—বীৰ	= ১
(বল)—উন্নত মম শির	= ২
(শিব)—দেহাবি আমার ! নতশির গুই শিখব চিমা স্রব ।	= ৪
(বল)—মহাবিধের । মহাকাশ ফা ড়ি	= ২
চন্দ্র সূর্য্য এই তাবা ছাড়ি	= ২
ভুলোক দ্রালোক গোলাপ ছাড়িয়া	= ২
গোদাব আসন ‘আশা’ ভদ্রিয়া	= ২
উঠিয়াছি চিব- বিগ্নয় আমি বিশ্ব-বধা ত্বর	= ৪

বন্ধনীভুক্ত শব্দগুলি ছন্দোবন্ধের অতিরিক্ত (hypermetric)।

এইরূপে বিশ্লেষণ করিতে পারিলে এই প্রকারের ছন্দের আসল প্রকৃতি বরা পড়ে ; নতুবা এষ্ট ছন্দ সাধারণ ছন্দ হইতে পৃথক্ এইরূপ অস্পষ্ট বোধ লইয়া ইহাকে free verse বলিলে প্রমাদগ্রস্ত হইতে হয়।

এইবার ‘গলাকা’ব ছন্দের কিঞ্চিৎ পরিচয় দিব। ইহাকে ‘মুক্তক’ বলিলে : কবল মাত্র একটা নেতিবাচক (negative) বিশ্লেষণ প্রয়োগ করা হয়, ইহার পরিচয় প্রদান করা হয় না।

“বলাকা” গ্রন্থটিতে ‘নবীন’, ‘শ্রী’ প্রভৃতি কতকগুলি কবিতা সাধারণ চার মাত্রার ছন্দে এবং স্পষ্ট আদর্শের স্তবকে রচিত হইয়াছে। সেগুলি সম্বন্ধে কোনও বিশেষ মন্তব্যের আবশ্যকতা নাই। উদাহরণস্বরূপ কয়েকটি পংক্তির ছন্দোলিপি দিতেছি :

তোমার শ্রী ধূলার পড়ে, বেধন করে । মন্তব্য ?	= ৪ + ৪ + ৪ + ২
বাতাস আলো ! গেদো মরে ! এ কী রে ছ দৈব ।	= ৪ + ৪ + ৪ + ২
এড়ু বি কে আর ধরাতা বেয়ে	= ৪ + ৪
গান আছে বার গুটী না গেয়ে	= ৪ + ৪

চলবি যারা | চলরে খেয়ে, | আষ না রে নি। | শব্দ,
ধূসায় প'ড়ে | রইলো চে'য় | ঐ যে অভয় | শব্দ।

== ৪ + ৪ + ৪ + ২

== ৪ + ৪ + ৪ + ২

এ রকমেব কবিতার মধ্যে কোনরূপ free verse-এব আভাস নাই।

‘বলাকা’ গ্রন্থটিতে আর কতকগুলি কবিতায় নূতন এক প্রকারের ছন্দ ব্যবহৃত হইয়াছে। সেই ছন্দকেই সাধারণতঃ ‘বলাকার ছন্দ’ বলা হয়। পূর্ন-প্রচলিত কোন প্রকার ছন্দের সহিত এই ছন্দের সাদৃশ্য দেখা যায় না বলিয়া অনেকে ইহাকে free verse বা *verse libre* বলিয়াই ক্ষান্ত হন। কিন্তু এই ছন্দ বিশ্লেষণ করিয়া এবং এই রকমের কবিতার ছন্দোনিপী করিয়া ইহার যথার্থ প্রকৃতির ব্যাখ্যা কেহ কবেন নাই।

‘বলাকা’ব ছন্দ বুঝিতে হইলে কয়েকটি কথা প্রথমে স্মরণ রাখা দরকার। ‘বলাকা’ব পংক্তি মানেই ছন্দের এক চরণ নহে। চরণ (Prosodic line or verse), মানে, পরস্পর অপেক্ষা বৃহত্তর একটি ছন্দোবিভাগ কয়েকটি পর্কের সংযোগে এক একটা চরণ গঠিত হয়। প্রত্যেক চরণের শেষে পূর্ণযতি থাকে। প্রত্যেকটি চরণ পূর্ণ হওয়া মাত্র পরস্পরসমাবেশের একটি আদর্শেব পূর্ণতা ঘটে। সুপ্রচলিত ত্রিপদী ছন্দেব এক একটি চরণ ভাঙ্গিয়া সাধারণতঃ দুইটি পংক্তিতে লেখা হয়, তাহাতে পরস্পরবিভাগ ও অন্ত্যানুপ্রাসের বীতি বুঝিবার সুবিধা হয়। বাংলায় অন্ত্যানুপ্রাসের ব্যবহার চরণের মধ্যেও দেখা যায় বলিয়া তৎপ্রতি দৃষ্টি আকর্ষণের জন্ত চরণ ভাঙ্গিয়া বিভিন্ন পংক্তিতে অনেক সময় লেখা হয়। রবীন্দ্রনাথ ‘বলাকা’তে তাহাই করিয়াছেন। প্রত্যেক পংক্তির শেষে অন্ত্যপ্রাস আছে, কিন্তু এই অন্ত্যানুপ্রাস কেবলমাত্র চরণেব শেষ ধ্বনিতে নিবদ্ধ নহে। বিচিত্রভাবে চরণের মধ্যে ইহার প্রয়োগ করা হইয়াছে এবং একই স্তবকেব অন্তর্গত বিভিন্ন চরণ ইহার দ্বারা সুশৃঙ্খলিত হইয়াছে।

এতদ্ভিন্ন, ছন্দে যতি ও ছেদের পার্থক্য বুঝিতে হইবে। এই পার্থক্য না বুঝিলে যে সমস্ত ছন্দ বৈচিত্র্যে গরীয়ান তাহাদেব প্রকৃতি বুঝা যাইবে না, নানা রকমের অমিতাক্ষর ছন্দেব আসল বহুশ্রুতি অপরিজ্ঞাত রহিয়া যাইবে।

ছেদ ও যতির পার্থক্য আমি পূর্বে ব্যাখ্যা করিয়াছি। সংক্ষেপে বলিতে গেলে, ‘ছেদ’ মানে ধ্বনিব বিবামস্থল; অর্থবাচক শব্দসমষ্টির (phrase) শেষে উপছেদ ও বাক্য বা খণ্ডবাক্যের শেষে পূর্ণছেদ থাকে। যে-কোন রকম গণ্ডে উপছেদ ও পূর্ণছেদ স্পষ্ট লক্ষিত হয়। যতি (metrical

pause) অর্থের সম্পূর্ণতার অপেক্ষা করে না, বাগ্‌যন্ত্রের প্রয়াসের মাত্রার উপর নির্ভর করে। যতির অবস্থানের দ্বারা ছন্দেব আদর্শ বুঝা যায়। কাব্যছন্দে পবিমিত কালানুসারে যতি থাকিবেই। অনেক সময়েই অবশ্য যতি কোন না কোন প্রকার ছেদেব সহিত মিলিয়া যায়, সেখানে ধ্বনিব বিবর্তের সহিত যতি এক হইয়া যায়। কিন্তু সব সময়ে তাহা হয় না। সে ক্ষেত্রে স্ববেব তীব্রতার বা গান্ধীর্ষের হ্রাস অথবা শুধু একটা সুরের টান দিয়া যতির অবস্থান নির্দিষ্ট হয়। যতিপতনের সময়ট বাগ্‌যন্ত্রের একটি প্রয়াসের শেষ এবং আর-একটি প্রয়াসের জন্ম শক্তি সংগ্রহ করা হইয়া থাকে। কাব্যছন্দে যতির অবস্থানের দ্বারা ছন্দোবন্ধের আদর্শ সূচিত হয়, ছেদের অবস্থানের দ্বারা তাহার অন্তর্য বুঝা যায়। স্তবঃ যতি ও ছেদ দুটি বিভিন্ন উদ্দেশ্য সাধনের জন্ম কবিতায় স্থান পাইয়া থাকে। যে-কোন রকম ছন্দেব জ্যোতনা-শক্তি বৃদ্ধি করিতে হইলে ঐক্যের সহিত বৈচিত্র্যেব সমাবেশ হওয়া আবশ্যক। অমিতাক্ষব ছন্দে যতির দ্বারা ঐক্য এবং ছেদের দ্বারা বৈচিত্র্য সূচিত হয়। মধুসূদনেব অমিতাক্ষব ছন্দে প্রত্যেক পংক্তিই এক একটি চরণ, স্তবঃ প্রত্যেক পংক্তিব শেষে পূর্ণযতি থাকে। প্রতি পংক্তির বা চরণে ৮ মাত্রা ও ৬ মাত্রার দুইটি পদ, স্তবঃ প্রত্যেক পংক্তিতে ৮ মাত্রার পব একটি অর্দ্ধ যতি থাকে। এইরূপে সৃষ্ট ঐক্যসূত্রে ঐ ছন্দ গ্রথিত। কিন্তু মধুসূদনেব ছন্দে ছেদ যতির অনুগামী নহে, নানা বিচিত্র অবস্থানে থাকিয়া ছেদ বৈচিত্র্য উৎপাদন করে। যেখানে পূর্ণছেদ, সেখানে পূর্ণযতি প্রায়ই থাকে না, অনেক সময়, সে স্থলে কোন যতিই একেবারে থাকে না, পর্কেব মধ্যে ছেদেব অবস্থান হয়। এইরূপে মধুসূদনের ছন্দ যতি অনুসারে ও ছেদ অনুসারে দুই প্রকার বিভিন্ন উপায়ে বিভক্ত হয়। এই দুই প্রকার বিভাগের সূত্র ধূপছায়া রঙেব বস্ত্রখণ্ডেব টান ও পোডেনের মত পরস্পরেব সহিত বিজড়িত অথচ প্রতিগামী হইয়া রসানুভূতিব বিচিত্র বিলাস উৎপাদন করে।

রবীন্দ্রনাথের প্রথম যুগেব অমিতাক্ষব ছন্দ মূলতঃ মধুসূদনেব ছন্দের অনুযায়ী, অর্থাৎ প্রতি পংক্তি-চরণে ১৪ মাত্রা, এবং প্রত্যেক চরণে ৮ মাত্রা ও ৬ মাত্রার পর যতি। কিন্তু সম্পূর্ণরূপে মধুসূদনের অনুসরণ তিনি তখন করেন নাই, ছেদ ও যতির পরস্পর-বিয়োগের যে চরম সীমা মধুসূদনের ছন্দে দেখা যায়, ততদূর রবীন্দ্রনাথ কখনও অগ্রসর হন নাই। বরং নবীন সেন

প্রভৃতি কবিগণের ছন্দে অমিতাক্ষরের যে মূহুর্তর রূপ দেখা যায় রবীন্দ্রনাথ তাহারই অনুসরণ করিতেন। এক একটি অর্থসূচক বাক্যসমষ্টির মধ্যে যতি স্থাপন অথবা পর্বের মধ্যে ছেদস্থাপনের রীতির প্রতি রবীন্দ্রনাথ কখনই প্রসন্ন নহেন। তন্ত্রিত্র মিত্রাক্ষরের রীতি তিনি অমিতাক্ষরের মধ্যেও চালাইবার পক্ষপাতী। স্তবরাং তাঁহার মিত্রাক্ষর অমিতাক্ষর ছন্দে প্রথম প্রথম মূহুর্তবৈচিত্র্যের মনোহারিত্ব তত লক্ষিত হইত না। ক্রমশঃ তিনি প্রত্যেক চরণে ঠিক ৮ মাত্রার পরে যতিস্থাপনের রীতি তুলিয়া দিলেন, আবশ্যকমত ৪, ৬, ১০ মাত্রার পরেও যতি দিতে লাগিলেন। কিন্তু ১৪ মাত্রার পর পূর্ণযতি রাখিয়া তিনি ছন্দেব ঐক্যসূত্র বজায় রাখিলেন। চরণেব মধ্যে যতিস্থাপনের নিয়মানুবর্তিতা তুলিয়া দেওয়ায় জগৎ ছন্দের ঐক্যসূত্র কতকটা শিথিল হওয়ার সম্ভাবনা ছিল, কিন্তু চরণের অন্তে মিত্রাক্ষর থাকায় পূর্ণযতিটি ও ঐক্যসূত্রটি সুস্পষ্ট হইতে লাগিল। মিত্রাক্ষরের প্রভাব বলবৎ করিবার জগৎ তিনি চরণের অন্তে উপচ্ছেদ প্রায়ই বাখিয়াছিলেন। স্তবরাং রবীন্দ্রনাথের মিত্রাক্ষর অমিতাক্ষরে চরণে পর্বের মাত্রার দিক দিয়া বৈচিত্র্য আছে। কিন্তু ছেদ ও যতির সম্পর্কের দিক দিয়া তত বেশী বৈচিত্র্য নাই। যেখানেই যতি সেখানেই কোন না কোন ছেদ আছে; তবে পূর্ণযতি পূর্ণচ্ছেদের অনুগামী নহে। * রবীন্দ্রনাথের ১৮ মাত্রার অমিতাক্ষরেও এই লক্ষণ বর্তমান। সাধারণতঃ ১৮ মাত্রার ছন্দে প্রতি চরণে ৮ ও ১০ মাত্রার করিয়া দুইটি পর্ব দিয়াছেন, কিন্তু এখানেও অনেক সময়ে পর্বের মাত্রার দিক দিয়া বৈচিত্র্য ঘটাইয়াছেন।

‘বলাকা’র কতকগুলি কবিতায় রবীন্দ্রনাথের অমিতাক্ষর ছন্দের একটু পরিবর্তিত কণ দেখা যায়। ‘বলাকা’র ১৭ সংখ্যক কবিতাটির প্রথম প্তবকটি লওয়া যাক্। মুদ্রিত গ্রন্থে এইভাবে পংক্তিগুলি সজ্জিত হইয়াছে—

হে ভুবন
আমি যতক্ষণ
তোমাতে না বেসেছি ভালা
ততক্ষণ তব আলো
ঝুঁজে ঝুঁজে পায় নাই তার সব ধন।
ততক্ষণ
নিখিল গগন
হাতে দিবে ধীপ তার শূন্যে শূন্যে ছিল পথ চেয়ে

* এরূপ ছন্দকে শুধু প্রবন্ধমান পয়ার (অ-মিল বা স-মিল) বলাই যথেষ্ট নহে

এখানে এক-একটি পংক্তি এক-একটি চরণ নহে, প্রত্যেক পংক্তির মধ্যে ছন্দোবন্ধের আদর্শের পূর্ণতা ঘটে নাই। কিন্তু প্রত্যেক পংক্তির শেষে অন্ত্যাহুপ্রাপ্ত আছে, এবং এই অন্ত্যাহুপ্রাপ্তের রীতিবৈচিত্র্য হিসাবেই বিচিত্র-ভাবে পংক্তিগুলির দৈর্ঘ্য নিরূপিত হইয়াছে। এতদ্বির প্রত্যেক পংক্তির শেষে কোন না কোন প্রকারের ছন্দ আছে, সুতরাং ধ্বনিব বিরতি ঘটিতেছে। ছন্দের সহিত অন্ত্যাহুপ্রাপ্তের একত্র অবস্থান হওয়াতে অন্ত্যাহুপ্রাপ্তের প্রভাব বলবৎ হইয়াছে, এবং ভাষার দ্বারা শ্রবকের মধ্যে ছন্দোবিভাগগুলি পরস্পর সংশ্লিষ্ট হইয়াছে।

কিন্তু পূর্ণচ্ছেদ বা উপচ্ছেদ কত যাত্রার পরে থাকিবে সে সম্বন্ধে এখানে কোন নিয়ম নাই। সুতরাং এ চন্দ্র অমিতাক্ষা জাতীয়। কিন্তু অমিতাক্ষর ছন্দেও যতির অবস্থানের দিক্ দিয়া কোন প্রকার আদর্শের বন্ধন থাকিতে পারে। যতির অবস্থান বিবেচনা করিলে এই ছন্দ যে রণোক্তনাথের প্রথম যুগের ১৪ মাত্রার অমিতাক্ষরেরই ঐষৎ পরিবর্তিত রূপ সে বিষয়ে সন্দেহ থাকে না।

(ক) (ক)
হে জ্ঞান * আমি যতক্ষণ * তোমার না
(খ) (ক) (খ)
কেসেছি তালো * * ততক্ষণ * তাব আলো *
(ক)
খুঁজ খুঁজ পায় নাট * তাব সব ধন * *
(ক) (ক)
ততক্ষণ * নিখিল গগন * হাতে নিয়ে
(গ)
দীপ তার * শূন্য শূন্য ছিল পথ * * *

এইভাবে লিখিলে ইহার যথার্থ পরিচয় পাওয়া যায়। ছন্দের উপরে সূচী-অক্ষর দিয়া মিতাক্ষরের রীতি দর্শিত হইয়াছে। এখানে প্রতি পংক্তিকে এক-একটি চরণের অর্থাৎ ছন্দের আদর্শানুযায়ী এক-একটি বৃহত্তর বিভাগের সমান করিয়া লেখা হইয়াছে। প্রত্যেক চরণের শেষে যতির স্থান আছে, যদিও সর্বদা ছন্দ নাই। যেখানে চরণের শেষে ছন্দ নাট, সেখানে ধ্বনিপ্রবাহের বিরতি ঘটিবে না, কিন্তু জিহ্বার ক্রিয়ার বিরাম ঘটিবে, ধ্বনির ভীতৃতার হ্রাস হইবে, শুধু একটা স্রবের টান থাকিবে; সেই সময়ে বাগ্‌যন্ত্র নূতন ক্রিয়া শক্তির আধরণ করিবে। অন্ত্যাহু সাধারণ অমিতাক্ষর ছন্দের জায় এখানেও চরণের দৈর্ঘ্যের একটা স্থির পরিমাণ আছে। দেখা যাইতেছে যে এখানে প্রতি চরণই সাধারণ

অমিতাক্ষরের জায় ১৪ মাত্রার। কিন্তু রবীন্দ্রনাথ পূর্বে অমিতাক্ষর ছন্দে চরণের শেষে মিত্রাক্ষর রাখিতেন। এখানে চরণের শেষে পূর্ণাতির সঙ্গে সঙ্গে মিত্রাক্ষর না দিয়া এক-একটি অর্থশ্লোক বাক্যংশের শেষে অর্থাৎ ছেদের সঙ্গে সঙ্গে মিত্রাক্ষর রাখিয়াছেন,—এইটুকু এ ছন্দেব নূতনত্ব। ফলে অবশ্য যতির বন্ধনটি এ ছন্দে তত স্পষ্ট নহে। স্বতরাং এ ছন্দে ঐক্য অপেক্ষা বৈচিত্র্যের প্রভাবই অধিক। যাহা ইউক, যখন এখানে যতির অবস্থানের দিক্ দিয়া একটা নিয়মের বন্ধন আছে তখন ইহাকে free verse বলা ঠিক সম্ভব হইবে না। ইহাকে free verse বলিলে ‘রাজা ও রাণীর’ blank verse কেও free verse বলা উচিত। সেখানেও ছেদের অবস্থানের দিক্ দিয়া কোন ঐক্যসূত্র পাওয়া যায় না, মাত্র একটা নির্দিষ্ট মাত্রাব (১৪ মাত্রাব) পরে একটা যতি দেখিতে পাওয়া যায়। নিম্নে নমুনা দিতেছি—

“আমি এ রাজ্যের রাণী *—তুমি মন্ত্রী বুরি ?” * *

‘প্রণাম, জনান। * * দাস আমি, * * কেন মাতঃ, *

অন্তঃপুর ছেদে আসি * মঙ্গলুত কেন ?” * *

“প্রভাঃ ফন্দন শুন * পারি নৈঃ স্তিতে

অন্তঃপুরে | * * এসছি কবিত প্রতীকাবে।” * *

এখানেও ছেদ বা উপচ্ছেদের অবস্থানের কোন নিয়ম নাই। চরণের শেষে কেবল একটা যতি আছে,—সঙ্গে সঙ্গে কখন উপচ্ছেদ, কখন পূর্ণচ্ছেদ দেখিতে পাওয়া যায়, কখন আবার কোন বকমের ছেদই দেখা যায় না। অধিকন্তু এখানে মিত্রাক্ষর মোটেই নাই। তথাপি পংক্তির শেষে যতি থাকার জন্য ইহাকে সাধারণ blank verse বলিয়া অভিহিত করা হয়, free verse বলা হয় না। সে হিসাবে ‘বলাকা’ হইতে উদ্ধৃত পংক্তি কয়েকটিকে blank verse বা অমিতাক্ষর বলিয়া অভিহিত করা যাইতে পারে, free verse আখ্যা দিবার আবশ্যকতা নাই।

‘বলাকা’ব ছন্দ সম্পূর্ণরূপে অধিগত করিতে হইলে আর-একটি কথা স্মরণ রাখা আবশ্যক। বাংলা পদে মাঝে মাঝে ছন্দের অতিরিক্ত দুই-একটি শব্দ ব্যবহারের রীতি আছে। পূর্বে নজরুল ইসলামের ‘বিত্রোহী’ কবিতা হইতে উদ্ধৃত কয়েকটি পংক্তিতে এইরূপ ছন্দের অতিরিক্ত শব্দ আছে। নদীর মধ্যে মধ্যে শিলাখণ্ড থাকিলে যেমন স্রোতের প্রবাহ উচ্চল ও আবর্তময় হইয়া উঠে,

ছন্দঃপ্রবাহের মধ্যে এইরূপ অতিরিক্ত শব্দ মাঝে মাঝে থাকিলে তৎক্ষণ একটা উচ্ছল ভাব ও বৈচিত্র্য আসে। এইজন্যই বাংলা কীর্তনে ‘আখর’ যোগ দেওয়ার পদ্ধতি আছে। বলা বাহুল্য এইরূপ অতিরিক্ত শব্দযোজনা খুব নিয়মিতভাবে করা উচিত নহে, তাহা হইলে উদ্দেশ্যই ব্যর্থ হইবে। পক্ষ আয়ত্ত হইবার পূর্বে (কখন কখন, পরে) এইরূপ অতিরিক্ত শব্দ যোজনা করা হয়। ছন্দের বিশ্লেষণ করার সময়ে এইরূপ অতিরিক্ত শব্দ ছন্দের হিসাব হইতে বাদ দিতে হইবে।

‘বলাকা’র ছন্দে এইরূপ অতিরিক্ত শব্দ প্রায়ই সম্মিলিত করা হইয়াছে। ছন্দোবন্ধের অন্তর্ভুক্ত পদের সহিত অতিরিক্ত শব্দসমষ্টিব অন্ত্যান্ত প্রাস রাখিয়া তাহাদের পরস্পর সম্পর্ক ঘনিষ্ঠ করা হইয়াছে, অন্যয়ের দিক্ দিয়াও ছন্দোবন্ধের অন্তর্ভুক্ত পদের সহিত এতাদৃশ অতিরিক্ত পদের সম্বন্ধ ঘনিষ্ঠ। সুতরাং আপাতদৃষ্টিতে তাহাদের চেনা একটু শক্ত হইতে পারে। কিন্তু যথোচিত আবৃত্তিতে তাহাদের প্রকৃতি স্পষ্ট বরা যায়। এই অতিরিক্ত পদগুলিকে চিনিয়া ছন্দের হিসাব হইতে বাদ দিতে পারিলে ‘বলাকা’র অনেক কবিতার ছন্দোব গঠন সবেল লাগিয়া প্রতীত হইবে। কয়েকটি দৃশান্ত দিচ্ছি। মুদ্রিত আশ্রব পংক্তির অনুসরণ না করিয়া ছন্দেব খাঁটি চরণ ধাবিয়া পাঁচ পদ্য নূন কবিতা সাজাইতেছি।

১১ সংখ্যক কবিতাটি হইতে নিম্নের অংশটি লইয়া ছন্দোলিপি কনিতেছিঃ—

নীরবে শ্রমভা-আলা পড়ে	= ১০
তাদের বলুধরজ নং নর পরে ,	= ৮ + ৬ = ১৪
শুভ্র নব মাল্লকাব বাস	= ১০
স্পর্শ করে লালসার উদ্যাপ নিশ্বাস ,	= ৮ + ৬ = ১৪
সন্ধ্যাতাপসীর হাতে আলা	= ১০
সপ্তর্ষির পূজা-দীপ-মালা	= ১০
তাদের মন্ততা পানে সাগা ত চায়—	= ৮ + ৬ = ১৪
(হে হৃন্দর,) তব গায় * ধূলা দিয়ে যারা চাল যায় !	= ৮ + ৬ = ১৪
(হে হৃন্দর,) তোমার চরণের ঘর পুষ্পবনে, পুষ্প সমীরণে,	= ৮ + ১০ = ১৮
ভূপপুঞ্জ পতঙ্গগুণ্ডন,	= ১০
বসন্তের বিহঙ্গ-কুজনে,	= ১০
তরঙ্গ-চুখিত তীরে : স্মৃতি-পল্লব-বাজন।	= ৮ + ১০ = ১৮

অতিরিক্ত পদগুলিকে বাদ দিলে এখানে সাধারণ মিতাক্ষর স্তবকের লক্ষণ

দৃষ্ট হইতেছে। ৮, ৬ ও ১০ মাত্রার একটি কি দুইটি পদ লইয়া এক-একটি চরণ, এবং প্রত্যেক চার চরণে এক-একটি স্তবক গঠিত হইয়াছে। সর্বদাই যে চার চরণের স্তবক পাওয়া যাইবে তাহা নয়, কখন কখন দুই, তিন, পাঁচ ইত্যাদি সংখ্যার চরণ লইয়া স্তবক গড়িয়া উঠিতেছে দেখা যাইবে।

এ কথা জানিতে তুমি, তারত-ঈশ্বর শাজাহান	= ৮ + ১০ = ১৮	}
কালশ্রোতে ভোস যার জীবন যৌবন ধনমান।	= ৮ + ১০ = ১৮	
শুধু তব অন্তরবেশনা	= ০ + ১০ = ১০	
চিরন্তন হয়ে থাক স্রাটের ছিল এ সাধনা।	= ৮ + ১০ = ১৮	
রাজশক্তি বজ্র মুকুটিন	= ০ + ১০ = ১০	}
সজ্জারত্নরাগ সম তল্লাতলে হর হোক লীন,	= ৮ + ১০ = ১৮	
কেবল একটি দীর্ঘবাস	= ০ + ১০ = ১০	
নিত্য উজ্জ্বলিত হবে সংরূপ করক আকাশ	= ৮ + ১০ = ১৮	
এই তব মন ছিল আশ।	= ০ + ১০ = ১০	}
হীরামুক্তামণিকোর ঘটা	= ০ + ১০ = ১০	
যেন শূন্য দিগন্তের ইল্লাজাল ইল্লাহ মুচ্ছটা	= ৮ + ১০ = ১৮	
যার বাদি লুপ্ত হয়ে যাক্	= ০ + ১০ = ১০	
(শুধু থাক্) একবিন্দু নয়নের জল	= ০ + ১০ = ১০	}
কালের কপোল তলে শুভ্র সমুজ্জল	= ৮ + ৬ = ১৪	
এ তাজমহল।	= ০ + ৬ = ৬	

এই সব স্থলেও দেখা যাইতেছে যে চরণের মধ্যে পদসমাবেশ এবং চরণের সমাবেশে স্তবকগঠনের বেশ একটা আদর্শ ফুটিয়া উঠিতেছে। পূর্ণ চরণ যাজ্জেই দ্বিপাদিক, তাহাদের সঙ্গে সঙ্গে অপূর্ণ চরণের সমাবেশ করিয়া স্তবকের মধ্যে বৈচিত্র্য আনা হইয়াছে। পূর্ণ-পাদিক ও অপূর্ণ-পাদিক চরণের সমাবেশ করিয়া স্তবকের মধ্যে বৈচিত্র্য আনয়ন করা রবীন্দ্রনাথের একটি সুপরিচিত কৌশল। 'সম্ভ্রাসজ্যোত' হইতে 'পূরব' পর্যন্ত প্রায় সব কাব্যেই তিনি ইহার ব্যবহার করিয়াছেন। উপরের উদাহরণে ছন্দের যে আদর্শ, তাহা 'পূরবী'র 'অঙ্ককার' প্রভৃতি কাব্যভাণ্ডেও পাওয়া যায়; কেবল মাত্র কখন কখন আতিরিক্ত পদযোজনা এবং মিত্রাক্ষরের ব্যবহারের দিক দিয়া এখানে একটু বিশেষত্ব আছে। কিন্তু নিম্নলিখিত পর্যাপ্তপাঠ্যকে কি কেহ free verse বলিবেন ?

উদয়াস্ত দুই ভাটে | অবচ্ছিন্ন আসন তোমার,

নিগূঢ় হৃদয়ের অঙ্গকার।

প্রভাত-আলোকছটা | তব আদি শব্দধনি
 চিত্তের কলর যোর | যে তাহে-ও, * একদা যেমনি
 নৃতন চেয়েছি আঁধি তুলি ;
 সে তব সংকেত মন্ত | ধানবাচে হে মৌণী মগন,
 কর্ণের তরঙ্গে যোর , | * * স্বপ্ন-উৎস হ'তে যোর গান
 উঠেছে গ্যাকু লে' ।

(পুরণী—অঙ্ককার)

এখানে চন্দের যে প্রকৃতি, “বলাকা”র ‘শাজাহান’ হইতে উদ্ধৃত পংক্তিগুলিতেও মূলতঃ তাহাই ।

Free verse কাহাকে বলে ? যেখানে verse বা পদ্য নিয়মের নিগড় হইতে মুক্ত হইয়া সম্পূর্ণরূপে স্বেচ্ছাবিধারী ও কেবলমাত্র ভাবতরঙ্গের অনুসারী, সেখানে free verse আছে বলা যাউতে পারে । * কিন্তু তাহাকে কি আদৌ

* যথার্থ free verse-র উদাহরণস্বরূপ কয়েকটি পংক্তি T. S. Eliot-র বিখ্যাত কবিতা

The Journey of the Mugs : ইতে উদ্ধৃত করি-ছি :—

— / — / — / — / —
 All this | was a long | time a-go | I re mem- | ber,
 — / — / — / — / —
 And I | would do | it a gain, | but got | down
 / — / — / — / —
 This set down |
 / — / — / — / —
 This : | were we led | all that way | for
 / — / — / — / — / —
 Birth | or Death ? | There was | a Birth, | cert-ain-ly, |
 — / — / — / — / — / —
 We had ev- | i-dence | and | no doubt. | I had seen | birth and | death |
 — / — / — / — / —
 But had thought | they were diff | -er-ent, | This Birth | was
 / — / — / — / — / —
 Hard | and bit | -ter ag | on- y | for us, | like Death, | our death. |
 — / — / — / — / —
 We re- turned | to our plac- | es, these king | - doms,
 — / — / — / — / — / —
 But no long | -er at ease | here, | in th- old | dis- pen- sa | - tion,
 — / — / — / — / —
 With an al | ien peo- | -ple clutch | -ing their gods, |
 / — / — / — / —
 I should | be glad | of un- oth- | er death |

লক্ষ্য করিতে হইবে যে এখানে প্রত্যেকটি পংক্তির উপকরণ foot অর্থাৎ ইংরাজী পদের measure. ইংরাজী foot-এর রীতি ও লক্ষণাদি সম্বন্ধে এই সমস্ত measure-এ বিস্তার।

verse বা পদ্য বলা যায় ? হু একটি বিষয়ে অন্ততঃ সমস্ত পদ্যকেই নিয়মের অধীন হইতে হইবে। পদ্যের উপকরণ পর্ক ; সুতরাং বিশিষ্ট-ধ্বনিলক্ষণযুক্ত, যথোচিত রীতি অনুসারে পর্কাদ্ভাসমাবেশে গঠিত পর্ক সমস্ত পদ্যেই থাকিবে। গদ্যে সেরূপ থাকার প্রয়োজন নাই। অধিকন্তু পদ্যে পর্কযোজন্যর দিক্ দিয়া কোন না কোন আদর্শের অনুসরণ করা হয়, এবং তৎকৃত পর্কপরম্পরার মধ্যে একপ্রকার ঐক্যেব বন্ধন লক্ষিত হয়। পর্কের মাত্রার দিক্ দিয়া, অথবা চরণের মাত্রা কিংবা গঠনের সূত্রের দিক্ দিয়া, অথবা স্তবকের গঠনের সূত্র দিয়া এই ঐক্যবন্ধন লক্ষিত হয়। সুপ্রচলিত অনেক ছন্দেই এই তিন দিক্ দিয়াই ঐক্য থাকে। কিন্তু সব দিক্ দিয়া ঐক্য থাকার আবশ্যিকতা নাই, এক দিকে ঐক্য থাকিলেই পদ্যের পক্ষে যথেষ্ট। পদ্যের বাঞ্ছনামূলক বৃদ্ধি করিতে হইলে ঐক্যের সহিত বৈচিত্র্যের যোগ হওয়া দরকার। এক্ষণে অনেক সময়ই কবিরা উপর্যুক্ত কয়েকটি দিকের এক বা ততোধিক দিক্ দিয়া ঐক্য বজায় রাখেন এবং বাকি দিক্ দিয়া বৈচিত্র্য সম্পাদন করেন। এতদ্বিন্ন অর্দ্ধ-যতি ও পূর্ণযতির সহিত উপচ্ছেদ ও পূর্ণচ্ছেদের সংযোগ বা বিয়োগ অনুসারেও নানারূপে বৈচিত্র্য সৃষ্টি করা যাউতে পারে। পূর্বে কবিরা ঐক্যের দিকেই নজর দিতেন, সুতরাং ছন্দের দ্বারা বিচিত্র ভাববিলাসের ব্যঞ্জন করা সম্ভব হইত না। মধুসূদন ছন্দের মধ্যে বৈচিত্র্য আনিবার জন্য যতি ও ছেদের বিয়োগ ঘটাইয়া অমিতাক্ষর সৃষ্টি করিলেন, কিন্তু ছন্দের কাঠামোর কোন পরিবর্তন করিলেন না, পর্কের ও চরণের মাত্রার দিক্ দিয়া অনির্দিষ্ট নিয়মের অনুসরণ করিতে লাগিলেন। কিন্তু পরবর্তী কবিরা মধুসূদনের ত্রায় ছেদ ও যতির বিয়োগ ঘটাইতে ততটা সাহসী হইলেন না, সাধারণ রীতি অনুসারে যতি ও ছেদের মৈত্রী বজায় রাখিবার চেষ্টা করিতে লাগিলেন। রবীন্দ্রনাথের জুই চেষ্টা তাঁহার কাব্যজীবনের প্রথম হইতেই দেখা যায়। ছেদ ও যতির একান্ত বিয়োগ তাঁহার কাছে বাংলা ভাষার স্বাভাবিক রীতির বিরোধী বলিয়া মনে হইল। সুতরাং তিনি ছন্দে অল্প উপায়ে অর্থাৎ ছন্দোবন্ধের ঐক্যসূত্রের

ইংরাজী পদ্যে ব্যবহৃত নাই তৎপক্ষে এতদূর কোম্পোসিট (যমন চোরে ক্রো, প্যোন) এখানে ব্যবহৃত হয় নাই। ইংরাজী পদ্য accented ও unaccented syllable-এর সমাবেশ ও পারস্পর্যের কোন রীতির লক্ষণ হয় নাই।

কিন্তু এখানে কোনও পরিপূর্ণতার আভাস নাই কোন বিশেষ foot-এর আধার নাই ; পদ্য কেবলমাত্র ভাবভরতের অনুসরণে তরঙ্গারিত হইতেছে।

নিগড় শ্লথ করিয়া বৈচিত্র্য আনিবার চেষ্টা করিতে লাগিলেন। তাঁহার কাব্য আলোচনা করিলে দেখা যাইবে কিরূপে নানা সময়ে নানা ভাবে তিনি চন্দের মধ্যে কোনও কোনও দিক্ দিয়া ঐক্য বাধিয়া অপরাপর দিক্ দিয়া বৈচিত্র্য সম্পাদন করিয়াছেন। আয়তাক্ষর চন্দ্রেও তিনি কবিতা রচনা করিয়া গিয়াছেন, কিন্তু বৈচিত্র্যের জন্য সেখানে ছন্দ ও যতির বিয়োগের উপর নির্ভর না করিয়া পর্কের মাত্রাব দিক্ দিয়া বৈচিত্র্য ঘটাইয়াছেন।

কিন্তু রবীন্দ্রনাথ বৈচিত্র্যাদৃষ্টা হটলেও বিপ্লবাদৃষ্টা নহেন। এ কথা তাঁহার ধর্ম্মনীতি, সমাজনীতি, ঐতিহাসিক সম্বন্ধ যেমন খাটে, তাঁহাব ছন্দ সম্বন্ধও তেমন খাটে। সম্পূর্ণরূপে free verse অর্থাৎ পর্ক, চরণ বা স্তবকের মাত্রা বা গঠনবোধ দিক্ দিয়া কোনও আদর্শের প্রভাব হইতে এক দৃষ্টাবে মুক্ত চন্দ তিনি খুব কমই রচনা করিয়াছেন। বলাকা হইতে যে কয় রকমের নমুনা দেসেয় গিয়াছে তাহাদের প্রত্যেকটিরই কেন না কোন আদর্শের প্রভাব লক্ষিত হয়। তবে এইমাত্র বলা যা তে পারে যে, ‘শাক্যহান’ প্রভৃতি কবিতায় আদর্শ দ্বিবিদ্য পবিত্র-সম্মিল। কয়েকটি পংক্তির মধ্যে কোন এক রকমের আদর্শ দ্বিবিদ্য উঠিতেছে, পবিত্রী পবিত্র-ব্যয়্যে আবার অন্য এক রকম আদর্শ ফুটিতেছে। কিন্তু এ জন্য ঐ কবিতায় কোন আদর্শের হান নাই এ কথা বলা ভাল কি ?

‘বাক্য’ব নিয়ন্ত্রিত চরণ সম্প্রায় যে ধণের ছন্দ ব্যবহৃত হইয়াছে, সেখানে বীজনাথ free verse-এব কাছাকাছি আসিয়াছেন—

মাত্রাসংখ্যা	পর্কসংখ্যা	
ষড়্ বিমূর্ত্ত করে। ক্রাচক্রর দাঁড় পদাক',	= ১০ + ১০	—২
তপনিম ' উজ্জ্বলিতি। য। পুত্র পুত্র বস্তুর পর্কিতে ;	= ৬ + ৮ + ১০	—৩
পসু মুক। কবন্ধ বধি। শাখ। কু। মদ্য ভঙ্গী দাখ।	= ৪ + ৮ + ১০	—৩
সবাতৈক যে নগে দাঁড়াই পদ	= ৮ + ৬	—২
অপু মপ গু। অশ্রুতরভরে সঞ্চ। চল বিকায়ে	= ৮ + ৬ + ১০	—৩
বিদ্য তপে। আশ্রম মর্ধ্য। কলুষর বেনার শুল।	= ৪ + ৮ + ১০	—৩
৫০১ নটী চন্দ্র। জা। বসন্ধ মন্দ।	= ১০ + ৬	—২
ভ নৃ। মাকনী। ত। নরি। বরি	= ৮ + ৬	—২
কুল। তও। ব। ব। বৃদ্ধ। ম। বিবে। চৌ।	= ৮ + ১০	—২
নিঃশেষ মর্ধ্য নীলে। বকা। মচ। নবিল গমন।	= ৮ + ১০	—২

ভজাচ এখানেও চরণে পরিসংখ্য। বিশ্লেষণ করিলে একপ্রকার আদর্শ অষ্টবায়ী স্তবকগঠনের আভাস রহিয়াছে। সুতরাং ইহাকেও free verse বলা ঠিক উচিত নয়। Christabel প্রভৃতি কাব্যভাণ্ডে foot বা line-এর দৈর্ঘ্যের দিক দিয়া নিয়মের নিগড় নাহি, কিন্তু তাহাকে free verse বলা হয় না, কারণ সেখানেও আদর্শের বন্ধন আছে। তবে free verse কথাটি তত সূক্ষ্ম অর্থের না ধরিলে এরকম ছন্দকে free verse বলা চলিতে পারে, কারণ পঙ্কেব যাত্রা বা চরণের যাত্রার দিক দিয়া এখানে কোন আদর্শের অস্তম্বন করা হয় নাই।*

তবে রবীন্দ্রনাথ তাঁহার কাব্যদ্বীপনের শেষপাদ্য পৌছিয়া যখন free verse বা মুক্ত ছন্দ বলি কবিতা লিখিয়াছেন, বলা যাইতে পারে। উদাহরণস্বরূপ আমরা তাঁহার শেষ রচনা—‘তোমার সৃষ্টির পথ’ কবিতাটি টাল্পন করি ত পাবি।

যাত্রা থাণ্ডা	
তোমার সৃষ্টির পথ। সেপচ আকর্ষণ করি	= ৮ + ৮
বিচিত্র চন্দ্রাভাস।	}
‘ত ভলনামস’।	
নিখাণি বিশ্ব দেবীত। তেতেচ নিপুণ ছাত।	}
‘বলন ক’রেন।	
এই প্রকৃতি দিগে—। মহাশয় বারাহু ফ্রিড	= ৮ + ৮
হাস রে। রখি গোপন রাত্রি।	= ৮ + ৮
তোমার জোড় ক’রেন।	}
সে পল দে খাঁস	
সে যে গাঁব। অসুস্থ পথ,	= ৮ + ৮
সে সে চরণক	= ৮ + ৮
সহক পিছা স’য়ে।	}
সে যে গাঁব চন্দ্রসুন্দর,	
বাহিরে কুলি হোস। অতঃ পোজ	= ৮ + ৮
এই দিগে। তাহার গৌরব।	= ৮ + ৮
নোকে তঁর। সে বিড়ম্বন,	= ৮ + ৮
সেই র সে পায়	= ৮ + ৮
আপন আলোক ঘোর। অস্তর স্তবন,	= ৮ + ৮
বিহুত পায় না। তাহে ক’ব ক’ব,	= ৮ + ৮

	মাত্রার খা
শেষ পুরস্কার দিবে যার সে যে আপন ভাঙায়ে।	} = ৮ + ৮ + ৬
অনায়াসে যে পেরুতে ছ-না সহিতে	= ৮ + ৬
সে পার তোমার হাতে	= ৮ + ০
শাস্ত্রের অক্ষর অধিকার।	= ০ + ১০

গিরিশ ঘোষের নাটকে যে ছন্দ ব্যবহৃত হইয়াছে তাহাকেও free verse নাম দেওয়া যাইতে পারে।*

এই সব ক্ষেত্রে মিত্রাকরের প্রভাব নাই, এক-একটি চরণ যেন অপর চরণগুলি হইতে বিযুক্ত হইয়া আছে। পর্কের মাত্রাসংখ্যা স্থির নাই; চার, ছয়, আট, দশ মাত্রার পর্কের ব্যবহার দেখা যায়; ভাব গভীর হইলে আট ও দশ মাত্রার, এবং লঘু হইলে ছয় ও চার মাত্রার পর্ক ব্যবহৃত হয়। অবশ্য প্রত্যেক চরণে সাধারণতঃ মাত্র দুইটি কারিয়া পর্ক আছে, কিন্তু কেবল সে গুলি একটা আদর্শের বন্ধন আছে বলা যায় না; কারণ পর পর চরণসংযোগে কোনরূপ স্তবকগঠনের আশাস নাই।

এই একম ছন্দ, যাহাকে prose-verse বলা হয় তাহা হইতে বিভিন্ন। Free verse-এ পদ্যছন্দের উপকরণ আছে, কিন্তু উপকরণের সমাবেশের দিক্ দিয়া পদ্যের আদর্শের বন্ধন নাই। Prose-verse-এ পদ্যছন্দের উপকরণ অর্থাৎ পর্ক নাই। এক-একটি phrase বা অর্থসূচক শব্দসমষ্টি prose-verse-এর উপাধান। সুতরাং prose-verse-এ যতি ও ছেদের বিয়োগের কথা উঠিতে পারে না। Prose-verse-এর এক-একটি উপকরণের পরিচয় মাত্রা বা অর্থ কোনরূপ ধনিগত লক্ষণের দিক্ দিয়া নহে। Prose-verse-এ পদ্যছন্দের উপকরণ নাই, কিন্তু পদ্যছন্দের আদর্শ আছে। উদাহরণস্বরূপ Walt Whitman হইতে কয়েকটি পংক্তি উদ্ধৃত করা যাইতে পারে—

All the past | we leave behind,
We debouch | upon a newer | mightier world, | varied world,
Fresh and strong | the world we seize, | world of labour | and the march,
Pioneers | O Pioneers |

* 'বাংলা ছন্দের মূলতত্ত্ব' অধ্যায়ে পৃ: ৪৫ ত্রুটিয়া।

We detachments | steady throwing |
Down the edges, | through the passes, | up the mountains | steep
Conquering, holding, | daring, venturing | as we go |
the unknown ways.

Pioneers ! | O Pioneers !

এখানে প্রথম চারিটি পংক্তি লইয়া একটি এবং শেষ চারিটি পংক্তি লইয়া আর-
একটি পৃষ্ঠচ্ছন্দের আদর্শদ্বয়ীয়ী স্তবক গঠিয়া উঠিতেছে। প্রথম পংক্তিতে
ছইটি, দ্বিতীয় ও তৃতীয় চারিটি করিয়া এবং চতুর্থে দুইটি phrase ব্যবহৃত
হইয়াছে। এক-একটি phrase-এ কম-বেশী চার syllable থাকিলেও কোন
ধ্বনিগত ধর্ম্য বিবেচনা করিয়া এক-একটি বিভাগ করা হয় নাই। এইরূপ
prose-verse রবীন্দ্রনাথ ‘লিপিকায়’ ব্যাংহাব বিব্যাছেন। উদাহরণস্বরূপ
কয়েক ছত্রের ছন্দোনির্ণয় দিতেছি—

এখানে নাম লাগিয়া।

সুখানন্দ, | কোন দেশে | বোন সমুদ্র পার | তুমার প্রভাত হল ?

অক্ষতার (এখানে) | কেঁপে উঠে | রক্তনীলগা

বাস | বরষ | স্বপ্নের কারে | অবজ্ঞিত | নব বধূর মতো,

কোনখান | ফুটলো) | ভোর বেলাকার | কনক-চাঁপা ?

জাগুন কে ?

নিখিবে দিলা | সজ্জার আলান দীপ

কেলে দিগে | রাতে গাঁথা | সঁজুতি কুলের মালা।

‘লিপিকায়’ prose-verse বা গদ্যবহিতাব হিচ অনেকটা অস্পষ্ট। রবীন্দ্র-
নাথ পড়েন স্পষ্ট, আদর্শে গদ্যপদ্য অর্থাৎ phrase সমাবেশ করিয়া গদ্যবহিতা
রচনা করিয়াছেন তবে ‘পুনশ্চ’ ‘শেষ সপ্তক’ ও ভূত প্রেত। উদাহরণস্বরূপ
কয়েকটি পংক্তি ‘শেষ সপ্তক’ হইতে নিম্নে উদ্ধৃত হইল।

১ ২ | ১ ২
ভালো হেসে | মন বললে

১ ২ | ১ ২
“(আমার) সব রাজত্ব | বিশেষ তোমার ।”

১ ২ | ১ ২
অবুঝ ইচ্ছাটা | করল অসংজ্ঞা

১ | ১ ২
হিতে | পারবে কেন ?

১ ২ ৩ | ১ ২
সবটার দাখাল পাবে | কেমন করে ?

^১ওষে | ^১একটা ^২মহাদেশ
^১সাত ^২সমুদ্র | ^১বিচ্ছিন্ন
 (অর্থান) ^১বহু ^২দূর ^৩নিষে | ^১একা ^২বিরাজ ^৩কর'ছ
^১নির্ধ্ব'ক | ^১অনন্তিক ^২গীঃ

এখানে প্রত্যেক চরণেই দুইটি করিয়া গন্তপর্ক আছে, এবং কয়েকটি চরণ লইয়া যেন একটি স্তবক গড়িয়া উঠিতেছে। গ'ন্তব এক-একটি পর্কের যে লক্ষণের কথা 'গন্তের ছন্দ' শীর্ষক অধ্যায়ে বলা হইয়াছে, তাহা এই উদ্ধৃতির এক-একটি বাক্যাংশে আছে। অগ্রাগ্র নানাবিধ আদর্শেও গন্তকবিতা গঠিত হইতে পারে।

^১এক ^২দিন | ^১নিম্ন ^২কুলর ^৩গজ | ^১অজকার ^২ধ'ব | ^১অনির্কচনী'র ^৩আ'ত্মন | ^১নিষে ^২এসেচে
^১মহিষী | ^১বিচানা ^২ছেড়ে | ^১বাতায়নর ^২ক'চে এসে | ^১দীড়ালো
^১মহিষীর | ^১সমস্ত ^২হেহ | ^১ক'লিত
^১মি'র-সকুত | ^১রাত
^১কুক-প ^২কর টাদ | ^১দিগন্তে

(শাপমোচন—পুনশ্চ)

এখানে পর্কসংখ্যা ক্রমে কমিয়া আসিয়াছে—পর্কসংখ্যা যথাক্রমে ৫, ৪, ৩, ২, ১। এখানেও একটা বিশিষ্ট পরিপাটী আছে।

এতস্তিন্ন স্তবকের আভাসবর্জিত মুক্তবন্ধ ছন্দে গন্তকবিতাও রবীন্দ্রনাথ রচনা করিয়াছেন। এই ধরনের গন্তকবিতায় চরণের দৈর্ঘ্য, পর্কসংখ্যা, পর্কের গুরুত্ব ইত্যাদি মাত্র ভাবতরঙ্গের উত্থা-পতন অনুসারে নিয়ন্ত্রিত হয়, কোন একটা বিশেষ প্রকার সৌন্দর্যের প্রতীকস্থানীয় পরিপাটীর প্রভাব নাই। “শেষলেখার” ‘তেমার সৃষ্টিব পথ’ প্রভৃতি কবিতার ছন্দের সহিত এই ধরনের গন্তকবিতার ছন্দ তুলনীয়। “শেষ সপ্তক”এর ‘পঁচিশে বৈশাখ’ প্রভৃতি এই মুক্তবন্ধ গন্তকবিতার উদাহরণ। লক্ষ্য করিতে হইবে যে ‘পঁচিশে বৈশাখ’এ

ছন্দের উপকরণগুলি গজ্ঞপর্ক, কিন্তু 'তোমার সৃষ্টির পথ' প্রভৃতিতে উপকরণগুলি পন্তের পর্ক। উদাহরণস্বরূপ করোঁটি পংক্তি উদ্ধৃত হইল।

১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০
তখন | কান কানে | যুগ পগার | তাদের কথা শুনেছি,

১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০
কিছু বুঝেছি | কিছু বুঝি নি।

১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০
যেথেকে | কান্না চোখের | পদ্ম রেখার

১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০
জলর আশাস ;

১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০
দোখি | কম্পিত অধরে | নিমলিত বাগীর

১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০
বেদনা ;

১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০
শুনছি | কণিত করণে

১ ২ ৩ ৪ ৫ ৬ ৭ ৮ ৯ ১০
চঞ্চল আগ্রহর | চকিত স্বকার।

এরূপ রচনা মূলবন্ধ গজ্ঞাবিতা হইলেও ইহা ঠিক গুণ নহে। প্রায় প্রত্যেকটি পর্কের পদ্যপর্কব বিশিষ্ট স্পন্দন ও গঠনভিত্তির আভাস আছে ; চরণে পর্কসংখ্যা ৫ পর্কের পাবস্পর্ধোর মাধ্যমে পদ্যছন্দের রীতির প্রভাব আছে।

কিন্তু গজ্ঞাবিতার ছন্দ হইতে বিভিন্ন গুণ এক প্রকারেই ছন্দ গাণ্ড ব্যবহৃত হয়। Prose-verse-এ গুণ পজের আদর্শের তত্বীনতা স্বীকার কর। কিন্তু

ক গুণছন্দর কান পাতায় ইংরেজি—এই বসনের কবিতায় স্পষ্টতক বাংলা রচিত হইয়াছে : T. S. Eliot-এর কোন কোন কবিতা হইতে ইহার উদাহরণ দেখা যায়।

I sat upon the shore
Fishing with the acid plain behind me
Shall I at least set my lands in order ?

(The Waste Land)

ইহার পুরুষ রচনা কবি বিজ্ঞের কাণে আছে।

এলো ট্রেন

য যত করে রক্তের গোণাব—
আবারই - গুণ চকিত যুক্ত করে ;
যেখলুও তোমার close-up মুখ জানলার,
—একটা কুলে—

গুনলুম যেন ভোর বেলাকার ভৈরবীতে ।

(ইঞ্জা হুঁরী)

এই সব ক্ষেত্র ভাবাবেগের প্রকাশ এক-একটি গুণ বাঁকা স্বতঃস্ফূর্ত চীৎকারের মত উৎসারিত হয়েছে।

এমন অনেক গল্প আছে বাহাতে পণ্ডের উপকরণ বা পণ্ডের আদর্শ কিছুই নাই, অথচ নূতন এক প্রকারের ছন্দঃস্পন্দন অনুভূত হয়, নূতন এক প্রকৃতির রস মনে সঞ্চারিত হয়। ইংরাজীতে Gibbon, De Quincey, Ruskin, Carlyle প্রভৃতির রচনায় এই স্বার্থ গল্পছন্দের ঔৎকর্ষ দৃষ্ট হয়। বাংলাতেও বঙ্কিমচন্দ্র, কালীপ্রসন্ন, রবীন্দ্রনাথ, অবনীন্দ্রনাথ ইত্যাদি অনেক লেখকের রচনায় গল্পছন্দ দেখা যায়। নমুনা হিসাবে রবীন্দ্রনাথ হইতে কয়েকটি ছত্র উদ্ধৃত করিতেছি—

“নৃগা করো, হে উন্মাদ, নৃত্য বরো। সেই নৃত্যের সুরি বগে আকাশের লক্ষ্যকাটি-বোজন-
বাণী দ্বন্দ্ব লত নীহারিকা যখন জামায়া হইতে থাকি ব—তখন আশার বন্ধের মাথা ভয়ের
আন্ধেপে যেন এই রজনীজ্যোতির তাল ক টিরা না যায়। হে মুহূর্ত্ত, আমাধের সমস্ত ভালো
এবং সমস্ত মনের মাখো তোমারই জয় হউক।”

গল্পছন্দের প্রকৃতি সম্পর্কে মোটামুটি কয়েকটি কথা ও ইঙ্গিত ‘গল্পের ছন্দ’ শীর্ষক প্রবন্ধে দেওয়া হইয়াছে। কোতূহলী পাঠক মৎপ্রগত *The Rhythm of Bengali Prose and Prose-verse* (Cal. Univ. Journ. of Letters, XXXII) পাঠ করিতে পারেন। যাহা হউক, ঐক্যপ্রধান গল্পছন্দের ও বিশিষ্ট গল্পছন্দের মধ্যে নানা আদর্শের ছন্দ আছে তাহা লক্ষ্য করা দরকার। তাহার সাধারণ ঐক্যপ্রধান গল্পছন্দের অনুরূপ নহে বলিয়াই তাহাদের শুধু ‘মুক্তব’ বলিয়া ক্ষান্ত হইলে চলিবে না।

আবার কোন কোন ক্ষেত্রে ছন্দের সত্যের প্রতি গভীর বদনশীল চিন্তের অন্তর পরিচয় পাওয়া যায়।

মৃত্যুর নাম অন্ধকার, কিন্তু মাতৃগর্ভ—তাও অন্ধকার, ভুলো না,
তাহা কাল অসংজ্ঞিত, যাংয়ে উঠে ত-ই অচ্ছন্ন,
এসো শান্ত হও, এই হিবরা’জ, যখন বাইরে ভিতরে কেঁপাও
আলো নেই,

তোমার শূন্যতার অজাত গহ্বর থেকে নব জন্মের জন্ত
প্রার্থনা বরো, প্রত্যাশা করো, প্রস্তুত হও।

(বুদ্ধদেব বসু)

ইহাও “রসায়ন বাক্য”, সুতরাং কাব্য, যদিও শুধু “conversational rhythm” অর্থাৎ সাধারণ আলাপের ভাষা ও ছন্দ এখানে আছে। বাণক অর্থে, ছন্দের ঔৎপত্য সম্বন্ধী উপাদানের মধ্যে সামগ্রস্ত। এই সামগ্রস্ত সাময়িক অনুভবের প্রতীক। বড় বড় চিত্রকরদের দৃষ্টিতে রঙের এইরূপ সামগ্রস্ত দেখা যায়।

এই ধরনের ছন্দ সৃষ্টি অপেক্ষা পড়ছন্দে রচনা অনেক সহজ।

বাংলায় ইংরাজী ছন্দ

কাহারও কাহারও মতে বাংলায় ইংরাজী ছন্দ বেশ চালান যাইতে পারে, এমন কি কোন কোন কবি নাকি ইংরাজী ছন্দে কোন কোন কবিতা রচনাও করিয়াছেন। ইংরাজী ছন্দের মূলতত্ত্বগুলি একটু অনুধাবনপূর্বক আলোচনা করিলেই দেখা যাইবে যে এ মত আদৌ বিচারসহ নহে।

প্রত্যেক ভাবার ছন্দের পদ্ধতি অক্ষরের কোন একটি লক্ষণকে আশ্রয় করিয়া গড়িয়া উঠে। অক্ষরের দৈর্ঘ্য বা মাত্রাই যে বাংলা ছন্দের ভিত্তিহানীয় সে বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই। এই জন্ত বাংলা ছন্দকে quantitative বা মাত্রাগত বলা হয়। বাংলা ছন্দের উপকরণ এক-একটি পর্ব, এবং পর্বের পরিচয় ইহার মাত্রাসমষ্টিতে। বাংলা ছন্দের বিচার বা বিশ্লেষণের সময়ে আমরা দেখি এক-একটি অক্ষরের কয় মাত্রা—তাহা হ্রস্ব না দীর্ঘ, এক মাত্রাব না দুই মাত্রার, এবং তাহাদের সমাবেশে যে পর্বীক ও পর্বগুলি গঠিত হইয়াছে তাহাদের মোট মাত্রাসংখ্যা কত। সমান সমান বা নিয়মিত মাত্রার পর্ব লইয়াই বাংলা পদ্যেব এক-একটি চরণ রচিত হয়।

ইংরাজী ছন্দের মূল তথ্যই বিভিন্ন। ইংরাজী ছন্দ qualitative বা অক্ষরের গুণগত। Accent অর্থাৎ উচ্চারণের সময়ে অক্ষরের আপেক্ষিক গাভীর্থ্যের উপরই ইহার ভিত্তি। ইংরাজী ছন্দের উপকরণ এক-একটি foot বা গণ, এবং foot-এর পরিচয় accented ও unaccented অক্ষরের সমাবেশরীতিতে। কোন একটি বিশেষ ছাঁচ অনুসারে ইংরাজী ছন্দের এক-একটি foot গঠিত হয় এবং তদনুসারে প্রতি foot-এ accented ও unaccented অক্ষর সাজান হয়। সেই ছাঁচেই ইংরাজী foot-এর পবিচয়। ইংরাজী ছন্দের বিশ্লেষণের সময় আমরা দেখি কোন কোন অক্ষরে accent পড়িয়াছে এবং কোন কোন অক্ষরে পড়ে নাই, এবং কি রীতিতে তাহাদের গর পর সাজান হইয়াছে। সুতরাং ইংরাজী ছন্দ যে বাংলায় অচল তাহা সহজেই প্রতীত হয়।

উত্তাচ কোন কোন লেখক এইরূপ মত প্রকাশ করিয়াছেন যে, বাংলা খাসাঘাতপ্রধান ছন্দোবদ্ধ ইংরাজী ছন্দের প্রতিনিধিত্বানীয়, এবং সেই ছন্দোবদ্ধ ইংরাজী ছন্দের যথেষ্ট অনুকরণ করা যাইতে পারে। তাহাদের ধারণা যে

বাংলা ছন্দের শাসাঘাত এবং ইংরাজী ছন্দের accent একই ভিন্নিষ, সুতরাং ছন্দে যথেষ্টসংখ্যক শাসাঘাত দিয়া বাংলায় ইংরাজী ছন্দের অনুসরণ করাব কোন বাধা নাই।

কিন্তু বাস্তবিক ইংরাজী accent ও বাংলার শাসাঘাত এক নহে। ইংরাজী accent-এর স্বরগান্ধীর্ঘ্য শব্দের স্বাভাবিক উচ্চারণের অনুসরণ করে, কিন্তু বাংলা ছন্দে শাসাঘাতের স্বরগান্ধীর্ঘ্য স্বাভাবিক উচ্চারণেব অতিরিক্ত একটা ঘোঁক। রবীন্দ্রনাথের

“চিন্তা দিতেম | ভলাঞ্জ ল | ষাক্‌ নাকো | তুরা”

এই চরণটিতে ‘তেম্’ এই অক্ষরটির স্বরগান্ধীর্ঘ্য সাধারণ উচ্চারণের অনুসারী নহে। ‘চিন্’ অক্ষরটির স্বরগান্ধীর্ঘ্য অংশ পরের অক্ষরটির অপেক্ষা স্বভাবতঃই বেশী, কিন্তু এই চরণটিতে ইহাব পরগান্ধীর্ঘ্য শাসাঘাতের জন্য অ নক বাড়িয়া গিয়াছে। ‘লাঞ্’ অক্ষরটির স্বরগান্ধীর্ঘ্য স্বভাবতঃ পূর্বতন ‘জ’ অক্ষরটির চেয়ে বেশী কি না খুব সন্দেহ, কিন্তু এখানে যে শাসাঘাতের জ্ঞতা তাহা অনেক গুণ বাড়িয়াছে সে বিষয়ে সন্দেহ নাই। শাসাঘাতের জ্ঞতা কখন কখন অক্ষরের স্বাভাবিক উচ্চারণের পর্যায় ব্যতিক্রম হয়, যেখানে স্বভাবতঃ স্বরগান্ধীর্ঘ্য একেবারেই থাকিতে পারে না সেখানেও তীব্র গান্ধীর্ঘ্য লক্ষিত হয়। যেমন রবীন্দ্রনাথের

রঙ্‌ যে কুটে | গুঠে কতো
প্রাণের ষাক্‌ | লতাব মাভা

এই চরণ দুইটির মধ্যে ‘ঠে’ অক্ষরটির স্বরগান্ধীর্ঘ্য ‘ও’ অক্ষরটির চেয়ে স্বভাবতঃ কম, কিন্তু শাসাঘাতের জ্ঞতা তাহা বহুগুণ বাড়িয়া গিয়াছে।

বাংলা ছন্দের শাসাঘাতের জ্ঞতা বাগ্‌যন্তের সঙ্কেচন ও ক্রতলয়ে উচ্চারণ হয়। সুতরাং শাসাঘাতযুক্ত অক্ষর মাঝেই হ্রস্ব (২০গ সূত্র দ্রষ্টব্য)। ইংরাজী accent-এর দরুন কিন্তু অক্ষরের দৈর্ঘ্যের হ্রাস হয় না; বরং দীর্ঘ অক্ষরের উপরই accent প্রয়োগ পড়ে, এবং ইহার প্রভাবে হ্রস্ব অক্ষরও দীর্ঘ অক্ষরের তুল্য হয়।

শাসাঘাতপ্রধান ছন্দোবন্ধে প্রতি পর্কে ৪ মাত্রা এবং সাধারণতঃ ৪টি করিয়া অক্ষর থাকে। কিন্তু ইংরাজী foot-এর এক-একটিতে সাধারণতঃ ২টি বা ৩টি অক্ষর থাকে, ভিনের অধিকসংখ্যক অক্ষর লইয়া ইংরাজী ছন্দের foot হয় না

বাংলার পর্কে খাসাঘাত পড়িলে দুইটি স্বরাঘাত প্রায় থাকে, কিন্তু ইংরাজীর একটি foot-এ সাধারণতঃ যাত্র একটি accent থাকিতে পারে; ততরাং বাংলার পর্কে ইংরাজী foot-এর অনুরূপ বলা যায় না। প্রতি পর্কের মধ্যে কয়েকটি গোটা শব্দ রাখাই বাংলা ছন্দের সাধারণ নীতি, কিন্তু ইংরাজী foot-এ তদ্রূপ কিছু করার কোন আবশ্যকতা নাই। যদি বাংলা ছন্দের পর্কাজই ইংরাজী foot-এর অনুরূপ মনে করা হয়, তাহা হইলেও দেখা যাইবে যে বাস্তবিক ইংরাজীর foot ও বাংলা খাসাঘাতপ্রধান ছন্দোবন্ধের পর্কাজের মধ্যে বাস্তবিক কোন সাদৃশ্য নাই। এইরূপ পর্কাজেব প্রত্যেকটিতে খাসাঘাত না থাকিতে পারে, এবং পর পর পর্কাজগুলিতে খাসাঘাতের অবস্থান এক না হইতেও পারে। পূর্বে যে দুইটি পংক্তি উদ্ধৃত করা হইয়াছে, ইংরাজী মতে তাহাদের ছন্দোলিপি হইত—

চিহ্না | নিভেম | জলা | জলা | থাকতো | নাকো | ঘরা
রংঘে | কুটে | গঠে | কতো

ছন্দের এরূপ বিভাগ ও গতি ইংরাজীতে অচল। ইংরাজীতে anapaest প্রভৃতি তিন অক্ষরের foot দিয়াই পদের চরণ গঠিত হইতে পারে, কিন্তু বাংলায় খাসাঘাতপ্রধান ছন্দোবন্ধে বরাবর তদ্রূপ পর্কাজ ব্যবহার করা অসম্ভব। বাংলায় খাসাঘাতপ্রধান ছন্দোবন্ধের প্রতি পর্কের পর একটি বিরামস্থান থাকে, ইংরাজীতে সেরূপ থাকার কোন প্রয়োজন নাই, প্রতি foot বা যুগ্ম দুইটি foot-এর পরে যে বিরামস্থান থাকিবে এমন কোন কথা নাই। ইংরাজীতে একটি foot-এর মধ্যেই একটি পূর্ণচ্ছেদ পড়িতে পারে, কিন্তু বাংলায় পর্কাজের মধ্যে পূর্ণচ্ছেদ পড়ে না। বাংলায় স্বরাঘাতপ্রধান ছন্দের কাঠামো বাঁধা, কিন্তু ইংরাজী ছন্দের ছাঁচ যে কতদূর পর্যন্ত চাপ ও টান সহ্য করিতে পারে তাহার প্রমাণ পাওয়া যায় Coleridge-এর *Christabel* এবং এরূপ অন্যান্য কবিতায়। বাংলা খাসাঘাতপ্রধান ছন্দোবন্ধে বার্থ অমিতাক্ষর বা blank verse লেখা যায় না, কিন্তু ইংরাজী ছন্দে নানা বিচিত্রভাবে ছেদের সহিত যতির সম্পর্ক স্থাপিত করা যায় বলিয়া ইংরাজীতে অমিতাক্ষর ছন্দ বেশ লেখা যায়। *Paradise Lost*, *King Lear* অথবা Shelley, Swinburne প্রভৃতির বিখ্যাত কবিতা হইতে কতকগুলি পংক্তি লইয়া বাংলা খাসাঘাতপ্রধান ছন্দে ফেলিবার চেষ্টা করিলেই এইরূপ প্রশ্নের ব্যর্থতা ও মূঢ়তা প্রতিপন্ন হইবে।

আধুনিক বাংলার প্রত্যেক হস্ত অক্ষরকেই দীর্ঘ ধরিয়া লইয়া যে এক প্রকার মাত্রাঙ্কন চলিতেছে, কেহ কেহ মনে করেন যে, সেই ছন্দোবদ্ধ সব রকম বিদেশী, মায় ইংরাজী ছন্দের অনুসরণ করা যায়। হস্ত অক্ষরকে ইংরাজী accented এবং স্বরান্ত অক্ষরকে ইংরাজী unaccented অক্ষরের প্রতিনিধিত্বানীয় মনে করিয়া বাস্তবতঃ অনেক সময়ে ইংরাজী ছন্দের অনুসরণ করা হইয়াছে এইরূপ মনে করা যাইতে পারে। যে রকম, কেহ কেহ বলিয়াছেন যে

বসন্তে | ফুটন্ত | কুহুবাটি | প্রায়

এই চরণটি ইংরাজী amphibrachic tetrameter-এর উদাহরণ। কিন্তু একটু লক্ষ্য করিলেই দেখা যাইবে যে ইংরাজী amphibrach-এর সহিত ইহার সাদৃশ্য আপাততঃ সার্থক নয়। প্রতি পক্ষে মোট চার মাত্রা আছে বলিয়াই এখানে ছন্দ বজায় আছে, ইংরাজী কোন foot-এর ছাঁচ অনুসরণ করা হইয়াছে বলিয়া নয়। প্রথমতঃ, ইংরাজী accented অক্ষর ও বাংলা হস্ত দীর্ঘ অক্ষর ধ্বনির দিক্ দিয়া এক জিনিস নয়; সন্নিহিত অক্ষরের তুলনায় accented অক্ষরের যে ধ্বনিগৌরব আছে, বাংলা হস্ত দীর্ঘ অক্ষরের তাহা নাই। হস্ত অক্ষর স্বভাবতঃই স্বরান্ত অক্ষর অপেক্ষা দীর্ঘ, তাহাকে দুই মাত্রা ধরার জন্ত তাহাতে গুণগত কোন বিশেষত্বের উপলব্ধি হয় না। কেহ কেহ

মহৎ ভয়ের মূরং সাগর

বরণ তোমার তনু-স্বামল

এই চরণ দুইটিকে ইংরাজী iambic ছন্দোবদ্ধের উদাহরণ মনে করেন। ‘ম’, ‘ভ’ ইত্যাদিকে তাঁহারা unaccented অক্ষরের এবং ‘হং’, ‘য়ের’ ইত্যাদিকে accented অক্ষরের প্রতিক্রম মনে করেন। কিন্তু বাংলা উচ্চারণের পদ্ধতিতে ‘হং’, ‘য়ের’, শব্দের অন্তস্থ হস্ত অক্ষর বলিয়া স্বভাবতঃ দীর্ঘ, তাহাদের যে সন্নিহিত অক্ষরের সহিত গুণগত কোন পার্থক্য বা বিশেষ কোন ধ্বনিগৌরব আছে তাহা কেহই বোধ করেন না। বরং বাংলার স্বাভাবিক উচ্চারণ-পদ্ধতিতে শব্দের শেষে স্বরগাষ্ঠীর্থ্যের পতন হয় বলিয়া ‘ভয়ের’, ‘সাগর’ প্রভৃতি শব্দের শেষ অক্ষরগুলিকে unstressed syllable-এর অনুরূপ বলাই উচিত। তত্ত্ব আরও কয়েকটি লক্ষণ হইতে প্রমাণ করা যায় যে আসলে ইহাদের প্রকৃতি ইংরাজী ছন্দ হইতে বিভিন্ন। ‘মহৎ ভয়ের মূরং সাগর’-কে বদলাইয়া যদি ‘মহৎ ভয়ের মূরতি সাগর’ লেখা যায়, তবে ইংরাজী ছন্দের ছাঁচ ভাঙিয়া যায়।

কিন্তু বাংলার ছন্দ ঠিক বজায় থাকে। কারণ আসলে ঐ চরণের ভিত্তি ৬ মাত্রার পদ, এবং ইহার ছন্দোলিপি হইবে—

— ০ — ০ — ০ — ০ — ০ —
মহৎ ভয়ের মুরৎ সাগর

তাহা ছাড়া ‘মহৎ’ ও ‘ভয়ের’ মধ্যে যে ব্যবধান তাহা বতি নহে, কিন্তু ‘ভয়ের’ শব্দটির পরে একটি বতি পড়িয়াছে, তাহা বাঙ্গালী পাঠক যাত্রাই অনুভব করেন। কারণ “মহৎ ভয়ের” এই দুইটি শব্দ লইয়া একটি পদ, এবং ‘মহৎ’ একটি পদ্য মাত্র। ইংরাজী ছন্দ ঠিক এইরূপ হওয়ার কোন আবশ্যিকতা নাই। সেইরূপ “বসন্তে | ফুটন্ত | কুহুমতি | প্রায়” এই চরণটিকে বদলাইয়া “বসন্ত | প্রভাতের | কুহুমতি | প্রায়” লিখিলে ছন্দ ঠিক বজায় থাকে, কিন্তু ইংরাজী ছন্দের ছাঁচ ভাঙিয়া যায়। আসল কথা এই যে, বাংলায় মাত্রাসমকল্পই ছন্দের ভিত্তি, কোন একটা বিশেষ ছাঁচ নহে। কোন একটা ছাঁচ অনুসারে কবিতা লেখার প্রয়াস যাহারা করিয়াছেন তাঁহাদের লেখা হইতেও এ কথা প্রমাণ হয়।

মসৃল | বুলবুল | বনমূল | গন্ধ

বিলুপ্ত | অলিকুল | গুপ্তরে | হন্দে

এই দুইটি চরণে প্রতি পূর্ণ পদে দুইটি হলন্ত দীর্ঘ অক্ষর রাখিয়া ছন্দ রচনার প্রয়াস হইয়াছে; কিন্তু শেষের চরণটির দ্বিতীয় ও তৃতীয় পদে ভিন্ন ভিন্ন ছাঁচ ব্যবহৃত হইয়াছে, তথাপি কোনরূপ ছন্দেব বৈলক্ষ্য হইয়াছে বোধ হয় না। সেইরূপ

“ভোমরায় | গান্ গায় | চন্কাব | শোন ভাই”

ইহার বদলে

“ভোমরাতে | গান্ গায় | চন্কার | শোন ভাই”

কিংবা

“ভোমরাতে | গান্ করে | চন্কারি | শোন ভাই”

লিখিলে ছন্দের কোনরূপ ক্ষতি হয় না। কিন্তু ইংরাজীতে ছন্দ মাত্রাগত না হইয়া গুণগত বলিয়া ছাঁচটাই আসল। এইজন্য সমজাতীয় foot বা গণের পরস্পরের বদলে ব্যবহার হইতে পারে, iambus-এর স্থলে anapaest এবং trochee-র স্থলে dactyl বেশ চলে। বাংলায় যাহারা ইংরাজী ছন্দের অনুকরণ করার প্রয়াস করিয়াছেন তাঁহারা সেই চেষ্টা করিলে অবিলম্বে ছন্দোভঙ্গ হইবে।

বিখ্যাত ইংরাজ-কবি Shelley-র *The Cloud* কবিতাটি ছন্দোমাধুর্যের জন্য সুবিদিত। ইহার প্রথম চারিটি চরণে যে ভাবে accented ও unaccented অক্ষরের বিভ্রাস ও ছন্দোবিভাগ হইয়াছে, কেহ বাংলায় তদনুরূপ করিতে গেলে ছন্দোভঙ্গ অবশ্যভাবী।

I bring | fresh showers | for the thirst | ing flowers
From the seas | and the streams ;
I bear | light shade | for the leaves | when laid
In their noon- | day dreams.

আধুনিক বাংলার স্নকবিদের মধ্যে অনেকেই ইংরাজী সাহিত্যে বিশেষরূপে কৃতবিশ্ব ও ইংরাজী কাব্যের রসগ্রাহী ছিলেন। ইংরাজী ছন্দেই বাংলা কবিতা লেখা যায় এরূপ মত তাঁহারা কখন প্রকাশ করেন নাই, বা সেরূপ চেষ্টা করেন নাই। তাঁহাদের মধ্যে যিনি বোধহয় সর্বাপেক্ষা প্রগাঢ় ইংরাজী পণ্ডিত ও ইংরাজী-ভাবাপন্ন ছিলেন, তিনিও অর্থাৎ মাইকেল মধুসূদন দত্তও এ চেষ্টা করেন নাই। এমন কি, বাংলা কবিতায় যেখানে ইংরাজী শব্দ প্রয়োগ করা হইয়াছে, সেখানেও ইংরাজী শব্দ জাতি হারাওয়া বাংলা ছন্দের রীতির অঙ্গুলরণ করিয়াছে। কবি বিজেন্দ্রলালের কবিতায় ইহার যথেষ্ট প্রমাণ পাওয়া যায়। তাঁহার

সাহিত্য আহার জেষ্ঠ বুকেই ধবল বাসে রকমাদি।

কাউল্ বীক্ আর মটন্ হান্ ইন্ আডিশন্ টু বক্রি।

এই চরণদ্বয়ের দ্বিতীয়টি প্রায় ইংরাজী শব্দেই রচিত। ‘আর’ বদলাইয়া যদি ‘and’ লেখা যায়, তাহা হইলে সমস্তটাই একটা ইংরাজী ছন্দের লাইন মনে করা যায়। (বক্রি অবশ্য হিন্দুস্থানী শব্দ।) বাংলায় এই চরণটির ছন্দোলিপি হইবে—

কাউল্ বীক্ আও | মটন্ হান্ | ইন্ আডিশন্ | টু বক্রি

—কাউল্ বীক্যাও | মটন্ হান্ | ইন্ আডিশান্ | টু বক্রি

=(8+8+8+3)

ইংরাজীতে ইহার ছন্দোলিপি হইত অনুরূপ—

Fowl beef | and mutt | on ham | in ed di | tion to Bok | ri

এই দুইটি ছন্দোলিপি পরস্পরের সহিত তুলনা করিলেই স্পষ্ট প্রভীত হইবে যে ইংরাজী ও বাংলার ছন্দগত পদার্থের ইহাতে বিভিন্ন। Milton-এর

— / — / — — / — / — /
Of man's first dis-c-be-dience, and the fruit
-1 -1-1-1 -11 -2 -2-1 -1-1 -1 -1 -2 -1-1

— / — — / — — / — — /
Of that forbidden tree, whose mortal taste
-1 -1-1 1-1-1-1 -1-1 -1 -1 -1-1 -1-1 *

প্রভৃতি চরণে মাত্রা ও ধ্বনিসৌরভের বিচিত্র জটিলতায় যে ছন্দের জাল গড়িয়া উঠিয়াছে, বাংলায় তাহার অনুকরণ করা সম্ভব বলিয়া মনে হয় না।

অক্ষরের মধ্যে যে গুণগত পার্থক্য ইংরাজী ছন্দের ভিত্তিস্থানীয়, তাহা বাস্তবিক বাংলা ছন্দে পাওয়া যায় না। শ্বাসাঘাতের ব্যবহার হইলে অবশ্য শ্বাসাঘাতযুক্ত অক্ষর একটি বিশিষ্ট ধ্বনিসৌরভ লাভ করে, কিন্তু শ্বাসাঘাতের ব্যবহার বাংলা ছন্দে যদৃচ্ছাক্রমে করা যায় না; এ সম্বন্ধে কি কি অনুবিধা তাহা পূর্বেই বলা হইয়াছে। একমাত্রিক লঘু অক্ষরের সন্নিকটে গুরু অক্ষর বসাইলেও অবশ্য একটা গুণগত পার্থক্যের উপলব্ধি হয়, এবং এইজন্য গুরু অক্ষরের বহুল ব্যবহারের দ্বারাই বাংলায় কবিতা ছন্দেব গাঙ্কীয়া বাড়াইবার চেষ্টা বরাবর করিয়া আসিয়াছেন। “তরঙ্গিত মহাসিন্ধু | মন্ত্রশাস্ত্র ভূজঙ্গের মতো” অথবা “কিষ্কা বিধাধর্য রমা | অনুরাশি তলে” প্রভৃতি চরণে ইহার উপলব্ধি হয়। কিন্তু তাহা হইলেও এই পার্থক্য ইংবাজী accented ও unaccented-এর পার্থক্যের অনুরূপ নহে, এবং ইহাকেই ছন্দের ভিত্তি করা যায় না। আসলে, পর্কে পর্কে মাত্রাসমকত্বই বাংলা ছন্দের ভিত্তিস্থানীয় অথবা তাহা কিছু গুণ তাহা ছন্দের কচিংদুষ্ট বা আকস্মিক অলঙ্কার বা গোণ লক্ষণ মাত্র।

* এই দুইটি পংক্তির মারালিপি Fox Strangways-এর নির্দেশ অনুসারে প্রচলিত।
আকারমাত্রিক শ্বসলিপি চিহ্ন দ্বারা করা হইয়াছে।

বাংলায় সংস্কৃত ছন্দ

বাংলায় সংস্কৃত ছন্দ ঢালাইবার পথে অনেকগুলি অসুবিধা আছে। প্রথমতঃ বাংলায় স্বার্থ দীর্ঘ স্বরের ব্যবহার কচিৎ দেখা যায়। আমাদের সাধারণ উচ্চারণের পদ্ধতিতে স্বভাবতঃ সমস্ত স্বরই দ্রুত। তবে অবশ্য বাংলায় হলন্ত অক্ষরকে দীর্ঘ বলিয়া অনেক সময় ধরা হইয়া থাকে, এবং ইচ্ছামত যে-কোন হলন্ত অক্ষরকে দীর্ঘ করা যায়। কিন্তু ধ্বনিগুণের দিক্ হইতে বাংলায় হলন্ত দীর্ঘ অক্ষর আর সংস্কৃতের দীর্ঘ অক্ষর এক নহে। বাংলায় শব্দান্তের হলন্ত অক্ষর স্বভাবতঃ দীর্ঘ। কারণ, বাংলায় পর পর শব্দগুলিকে বিযুক্ত রাখাই রীতি, ছন্দেও সংস্কৃত পদ ছাড়া অল্পত্র সন্ধির ব্যবহার সাধারণতঃ হয় না। সুতরাং শব্দান্তের হলবর্ণকে পদবর্তী বর্ণ হইতে বিযুক্ত রাখার জন্য শব্দের শেষে একটু ফাঁক রাখা হয়, সেইজন্য মোটের উপর শব্দান্তের হলন্ত অক্ষর দুই মাত্রার বলিয়া পরিগণিত হয়। যেখানে শব্দের মধ্যে কোন হলন্ত অক্ষর দীর্ঘ বলিয়া ধরা হয়, সেখানেও এইরূপ ঘটে। শব্দের মধ্যস্থ যুক্তবর্ণকে বিশ্লেষণ করিয়া এবং তাহাব ধ্বনিকে টানিয়া হলন্ত অক্ষরকে দুইমাত্রা ধরিয়া লওয়া হয়। কিন্তু সংস্কৃত ছন্দে সন্ধি আবশ্যিক, সেখানে এরূপ বিশ্লেষণ ও ফাঁক বসানো চলে না, সেখানে স্বার্থ দীর্ঘ স্বরের উচ্চারণ করিয়াই দীর্ঘ অক্ষরের ব্যবহার করিতে হয়।

দ্বিতীয়তঃ, বাংলায় মাত্রাসমকত্বের নিয়মিত রীতিতে কতকগুলি পর্কের সহযোগে এক-একটি চরণ গঠন করিতে হইবে, এবং প্রতি পর্কে সুনির্দিষ্ট রীতিতে পর্কান্তের সমাবেশ করিতে হইবে। দুই একটি বিশেষ স্থল ছাড়া প্রতি পর্কে ও প্রতি পর্কান্তে একটি বা ততোধিক গোটা শব্দ থাকা আবশ্যিক। সংস্কৃতে এক-একটি চরণ দ্রুত ও দীর্ঘ অক্ষরের কোন এক প্রকার বিশিষ্ট ও বিচিন সমাবেশ মাত্র; তাহার উপাদান দ্রুত বা দীর্ঘ হিসাবে বিশিষ্টলক্ষণাযুক্ত কতিপয় অক্ষর। এই দীর্ঘ বা দ্রুত অক্ষরের পারস্পর্য্যজনিত এক প্রকার ধ্বনিহিল্লোলই সংস্কৃত ছন্দের প্রাণ। যেখানে সংস্কৃত ছন্দের এক-একটি চরণের উপকরণ কয়েকটি গণ, সেখানে প্রত্যেকটি গণ কয়েকটি দ্রুত ও দীর্ঘ অক্ষরের এক প্রকার সমাবেশ মাত্র, শব্দের গঠনের সহিত তাহার কোন সম্বন্ধ নাই।

সংস্কৃতে এমন কতকগুলি ছন্দ আছে যাহার চরণগুলিকে অনায়াসেই সমমাত্রিক কয়েকটি অংশে বিভাগ করা যায়। এইরূপ প্রত্যেক চরণাংশের মাত্রাপারম্পর্যের অনুযায়ী মাত্রা রাখিয়া এক-একটি শব্দ বা শব্দসমষ্টি প্রয়োগ করিতে পারিলে, বাংলার পর্ক-পর্কাজ রীতিও বজায় থাকে এবং ঐ সংস্কৃত ছন্দের পারম্পর্য্যও থাকে। উদাহরণস্বরূপ তোটক ছন্দের কথা বলা যাইতে পারে। তোটকের সঙ্কেত

— — — — — — — — — —

ইহাকে সহজেই চার মাত্রার এক একটি অংশে ভাগ করা যায় :

— — — | — — — | — — — | — — —

যেমন,

রণনি | জিতু | জ্বলি | তাপুব

ইহার অনুকরণে কবি সত্যেন্দ্রনাথ লিখিয়াছেন—

— — — | — — — | — — — | — — —
একি ভা | গারে লুট | কবে ধান | লোটানো

— — — | — — — | — — — | — — —
একি চাব | দিবে রাশ | করে ফুল | কোটানো

এখানে তোটকের মাত্রাপারম্পর্য্য একরূপ বজায় আছে, যদিও চরণের শেষের অক্ষরটির দীর্ঘ উচ্চারণ একটু কৃত্রিম। লক্ষ্য করিতে হইবে যে এখানে ছন্দের ভিত্তি চার মাত্রার এক-একটি পর্ক, এবং এই মাত্রাসমকন্ডের জগু ছন্দ বজায় আছে। যেখানে হলন্ত অক্ষর দিয়া সংস্কৃত দীর্ঘ স্বরের অনুকরণ করা হইয়াছে, সেখানে দুইটি ব্রহ্ম অক্ষর মিলেও কোন ক্ষতিবৃদ্ধি হইত না ; দ্বিতীয় চরণটিকে—

একি চাব | দিবে রাশি | করে ফুল | কোটানো

এইরূপ লিখিলে অবশ্য সংস্কৃত তোটকের রীতির লঙ্ঘন হইত, কিন্তু বাংলা ছন্দের দিক্ হইতে বিশেষ কিছু ব্যতিক্রম হইয়াছে মনে হইত না। ইহাতে স্পষ্ট প্রমাণ হয় যে আসলে বাংলা ও সংস্কৃত ছন্দের প্রকৃতি ও রীতি বিভিন্ন ; অক্ষর-সংখ্যা বা মাত্রার পারম্পর্য্য বাংলা ছন্দের মূল কথা নয়, মূল কথা—এক-একটি

পর্ক বা পর্কাজে মোট মাত্রার সংখ্যা। কোন সংস্কৃত ছন্দের পারস্পর্যের সহিত বাংলা ছন্দের কোন একটি চরণের সাদৃশ্য একটা গৌণ ও আকস্মিক লক্ষণ মাত্র। সংস্কৃতজ্ঞ না হইলে কোন ছন্দোবসিদ্ধির নিকট এই সাদৃশ্য লক্ষ্যভূত হয় না। ইহাও লক্ষ্য করিতে হইবে যে সংস্কৃতের দীর্ঘ স্বরগুলি যে ভাবে কানে লাগে ও ঘেরূপ ছন্দোবোধ উৎপাদন করে, বাংলায় হলন্ত দীর্ঘ অক্ষরগুলি সেরূপ করে না।

এইরূপ তুণক, ভৃঙ্গপ্রায়ত, পঞ্চচামর, স্রগ্বী, সারঙ্গ, মালতী, মদিয়া প্রভৃতি যে সমস্ত ছন্দ কোন বিশেষ এক প্রকারের কয়েকটি গণের সংযোগে গঠিত, বাংলা ছন্দে তাহাদের একরকম অনুকরণ করা যাইতে পারে, যদিও ঠিক সংস্কৃতের অনুরূপ ধ্বনিগুণ ও ছন্দোহিজলিল বাংলা ছন্দে আনা খুব দুর্লভ। কারণ ষথার্থ দীর্ঘ স্বরের উচ্চারণ বাংলা ছন্দে মাত্র কচিৎ দেখা যায় (সুঃ ১৬ক দ্রষ্টব্য)। বাংলা হলন্ত দীর্ঘ অক্ষর ঠিক সংস্কৃত স্বরের অনুরূপ নহে।

সংস্কৃতে আরও কতকগুলি ছন্দ আছে, সেগুলি ঠিক এক প্রকারের কতকগুলি গণ লইয়া গঠিত না হইলেও সেগুলিকে বাংলার পর্ক-পর্কাজ পদ্ধতির সহিত একরূপ খাপ খাওয়ানো যাইতে পারে। যেমন, ‘মনোহংস’ ছন্দের সঙ্কেত

— — — — —

এখানে চরণের মোট মাত্রাসংখ্যা ২১। ইহাকে

— — — — —

এইরূপে ভাগ করিলে ৮ মাত্রার দুইটি পূর্ণ পর্ক এবং ৫ মাত্রার একটি অপূর্ণ পর্ক পাওয়া যায়। সুতরাং তুণক বা তোটকের থায় এই ছন্দেবও বাংলায় এক রকম অনুকরণ করা যাইতে পারে।

কিন্তু এমন অনেক ছন্দ সংস্কৃতে আছে যাহাদের বাংলা পর্ক-পর্কাজ পদ্ধতির কাঠামোর মধ্যে কিছুতেই ফেলা যায় না। উদাহরণস্বরূপ সুপরিচিত ‘ইন্দ্রবজ্র’ ছন্দের নাম করা যাইতে পারে। ইহার সঙ্কেত

— — — — —

সংস্কৃত ছন্দ বাঁহারা বাংলায় চালাইবার চেষ্টা করিয়াছেন তাঁহাদের মধ্যে অনেকে জোর করিয়া বাংলায় সংস্কৃত পদ্ধতিতে উচ্চারণের ব্যবস্থা করিয়াছেন। এমনকি ভারতচন্দ্রও এই দোষ হইতে মুক্ত নহেন। তাঁহার

“ভূতনাথ ভূতনাথ দক্ষবজ্র শাশিছে”

এই চরণটিতে তিনি তুণক ছন্দের অনুকরণ করার চেষ্টা করিয়াছেন। কিন্তু

তুণ্যের রীতিতে এই চরণটি পাঠ করার স্বাভাবিক প্রবৃত্তি কাহারও হয় না। আসলে এই চরণটি ও তাহার পরবর্তী চরণগুলি ৮+৭ এই সংকেতে বাংলা ছন্দের স্বাভাবিক রীতিতে রচিত বলিয়াই সকলে পাঠ করিবে। ভারতচন্দ্রের

“কণাকণ্, কণাকণ্, কণী বগ্ন গাজে।

দিনেশ প্রভাপে নিশানাথ সাজে॥”

প্রভৃতি চরণে সংস্কৃত ভুক্তপ্রয়াতের অল্পকরণও ঐরূপ ব্যর্থ প্রয়াস মাত্র হইয়াছে।

আধুনিক কালে সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত প্রভৃতি অনেক কবি হলন্ত অক্ষরমাত্রকেই দীর্ঘ ধরিয়া লইয়া বাংলায় সংস্কৃত ছন্দের আমদানী করার চেষ্টা করিয়াছেন। কিন্তু আবশ্যকমত হলন্ত অক্ষরকে দীর্ঘ করা বাংলায় সম্ভব হইলেও, এই দীর্ঘীকরণ পর্ক-পর্কাজের আবশ্যকতা অনুসারেই হইয়া থাকে, ইহা স্বভাবসিদ্ধ নয়। সুতরাং সর্বত্র এইরূপ যথেষ্ট দীর্ঘীকরণ চলে না, চালাইতে গেলে বাহাতে বাংলা ছন্দের পর্ক ও পর্কাজের মূখ্যতা ও অখণ্ডনীয়তা অব্যাহত থাকে সেদিকে অবহিত থাকিতে হইবে। নহিলে, বাংলা ছন্দের হিসাবে ছন্দঃপতন ঘটিবে। দ্বিতীয়তঃ, বাংলার হলন্ত দীর্ঘ অক্ষর যে সংস্কৃত দীর্ঘ স্বরের প্রতিনিধিত্বান্বিত নয়, তাহা পূর্বেই বলা হইয়াছে। তৃতীয়তঃ, বাংলায় পর্ক-ও-পর্কাজ পদ্ধতির জন্ত যে ভাবে ছন্দ ও যতি রাখিতে হয় তাহাতে সংস্কৃত ছন্দের প্রবাহ অব্যাহত থাকিতে পারে না। যত সুকৌশলেই অক্ষরের মাত্রা নিরূপিত হউক না কেন, বাংলায় ছন্দোবদ্ধ হইলেই পর্ক, পর্কের মাত্রাসমকন্ড, পর্কের মধ্যে পর্কাজের বিভ্রাস, পর্ক ও পর্কাজের মাত্রা ও তাহার অনুপাত, ইহাই ছন্দোবোধের ভিত্তি ও মূখ্য বিচার্য্য হইয়া দাঁড়ায়, দীর্ঘ বা হ্রস্বের পারস্পর্য্য অত্যন্ত গৌণ, উপেক্ষনীয় ও যদৃচ্ছাক্রমে পরিবর্তনীয় লক্ষণমাত্র হইয়া পড়ে।

উদাহরণস্বরূপ স্বকবি সত্যেন্দ্রনাথের একটি প্রচেষ্টার বিচার করা যাক। সংস্কৃত মালিনী ছন্দের অনুকরণে তিনি লিখিয়াছেন—

উড়ে চলে গেছে মূলবুল, শূন্তময় বর্ণপিঞ্জর,

ফুরায় এসেছে কান্টন, যৌবনের জীর্ণ নির্ভর।

যদি বাংলা ছন্দের হিসাবে ইহা ছন্দোবৃষ্ট না হয়, তবে বলিতে হইবে যে এই দুইটি চরণ ৬+৩ এই সংকেতে ছয় মাত্রার পর্ক লইয়া গঠিত হইয়াছে। বাংলা ছন্দে ইহার ছন্দোলিপি হইবে

উড়ে চলে গেছে বুলবুল
শুভমর স্বর্ণ পিঙ্গর
কুরায়ে এসেছে কালগুণ
যৌবনের জীর্ণ নির্ভর

যদি ইহাকে সংস্কৃত মালিনী ছন্দের রীতিতে

উড়ে চলে গেছে বুলবুল শুভমর স্বর্ণ পিঙ্গর
কুরায়ে এসেছে কালগুণ যৌবনের জীর্ণ নির্ভর

এই ভাবে পাঠ করা যায় তবে বাংলা ছন্দের যাহা ভিত্তিস্থানীয়—পর্ক ও পর্কাজ—তাহাদেরই মুখ্যতা ও রীতি বজায় থাকে না। চার মাত্রা, পাঁচ মাত্রা বা ছয় মাত্রা—কোন দৈর্ঘ্যের পর্ককেই ইহার ভিত্তি করা যায় না, কোন নিয়মিত প্রথাতে এখানে যতি স্থাপনা করা যায় না, সুতরাং বাংলা ছন্দোবন্ধের পরিধির মধ্যে ইহার স্থান হয় না। পাঠ করিলেই সমস্তটা অস্বাভাবিক, কৃত্রিম, ছন্দোদৃষ্ট বলিয়া মনে হয়। ইহার সহিত মালিনী ছন্দে রচিত কোন সংস্কৃত শ্লোক মিলাইয়া দেখিলেই সংস্কৃত মালিনী ছন্দ ও তাহার বাংলা অনুরূপের মধ্যে ধাতুগত পার্থক্যের উপলব্ধি হইবে। ‘রঘুবংশের’

শ শি ন মু প গতেষ্য কো মুদী মে ঘ মুক্তং
জ ল নি ধি ম মু রূপং জহু কৃচ্ছা ব ভীর্ণা

প্রভৃতি চরণের ধ্বনিবৈচিত্র্য ও ছন্দের প্রবাহ যে কোন বাংলা অনুরূপে থাকিতে পায় না তাহা স্পষ্টই প্রতীত হয়।

বাংলায় যথার্থ দীর্ঘস্বর স্থানে স্থানে পাওয়া যায়। কোন কোন ক্ষেত্রে তাহার প্রয়োগ সম্ভব তাহা পূর্বে বলা হইয়াছে (স্থঃ ১৬ক দ্রষ্টব্য)। এই উপলক্ষ্যে হেমচন্দ্র, ভারতচন্দ্র, রবীন্দ্রনাথের কয়েকটি কবিতা উল্লেখযোগ্য। কিন্তু পর্ক-পর্কাজ-পদ্ধতির রীতি বজায় রাখিহাই তদ্রূপ করা সম্ভব। এইরূপে দীর্ঘস্বরের ব্যবহার করিতে পারিলে যথার্থ সংস্কৃত ছন্দের অনুরূপ ধ্বনিহীনোল পাওয়া যায়। গুরু অক্ষরের ব্যবহারের জগুও এক প্রকার ধ্বনিবৈচিত্র্য পাওয়া

বাচ, মধুসূদন ও রবীন্দ্রনাথের অনেক রচনা এ সম্পর্কে উল্লেখযোগ্য। কিন্তু যে-কোন সংস্কৃত ছন্দের যদুচ্ছা অনুকরণ বাংলায় সম্ভব নয়।

ঠিক সংস্কৃত ভাবার রীতির অনুসরণ করিয়া বাংলা ছন্দে অক্ষরের মাত্রা বিচার করিলে এক প্রকার হাশ্ব রসের সৃষ্টি হয় মাত্র। নিয়ে ইহার কয়েকটি দৃষ্টান্ত দেওয়া হইল। অবশ্য লেংকেরা ইচ্ছাপূর্বকই ঐরূপ করিয়াছেন; বাংলা ছন্দে সংস্কৃত রীতিতে উচ্চারণের ব্যর্থতা *reductio ad absurdum* পদ্ধতিতে প্রমাণ করিয়াছেন।

(ক) মন্দাক্রান্তা :

ইচ্ছা সমাক্ | ত্র ম গ-গ ম নে | কি ক্ত পাথের নাস্তি
পায়ে শিক্তি | ম ন উ ড় উ ড় | এ কি দৈবে বি শাস্তি
(বিজ্ঞাননাথ ঠাকুর)

(খ) শিখরীণী :

বি লাতে পালাতে | ছ ট ফ ট ক | রে ন ব্য গ উ ড়ে
অরণ্যে যে জন্তে | গৃ হ গ বি হ | গ শ্রাণ দ উ ড়ে
(রবীন্দ্রনাথ)

(গ) অম্বুষ্টিপ্ :

আসিলা সে | ম হাষজ্ঞে
ম হাবাষ্টী | র পশ্চিমে
মাত্রাজী উ | ড়ি যা নী খ
বাঙালী চ | দ লে দ লে

(বিজ্ঞানলাল রায়)

লক্ষ্য করিতে হইবে যে প্রথম দুইটি দৃষ্টান্তে পর পর দুইটি চরণের মধ্যে অন্ত্যাহ্ব্যপ্রাস আছে। সংস্কৃত মন্দাক্রান্তা বা শিখরীণী ছন্দে এরূপ অন্ত্যাহ্ব্যপ্রাস ব্যবহৃত হয় না।

পরীক্ষাবিচারের গুরুত্ব

বাংলা ছন্দের বিচারে পর্কের গুরুত্ব এখন প্রায় সকলেই স্বীকার করিয়াছেন । পর্কই যে বাংলা ছন্দে উপকরণস্থানীয়, পর্কের পরিমাপের উপরই যে ছন্দের গতি ও প্রকৃতি নির্ভর করে এবং তাহাতেই ছন্দের পরিচয়, এ কথা সর্ববাদিসম্মত । অবশ্য কখন কখন পর্ক এই কথাটির বদলে অল্প কোন শব্দের ব্যবহার দেখা যায় । পদ, কলা, বিভাগ ইত্যাদি শব্দ কেহ কেহ ব্যবহার করিয়াছেন বটে, কিন্তু তাহাদের প্রত্যেকের সম্বন্ধেই আপত্তির কারণ আছে ; এবং কেহই পর্ক শব্দটির বদলে ঐ সমস্ত শব্দ বরাবর সঙ্গতি রাখিয়া ব্যবহার করিতে পারেন নাই । যাহা হউক, অল্প নাম দিলেও পর্কের গুরুত্বের কোন লাঘব হয় না, “A rose called by any other name would smell as sweet.”

কিন্তু বাংলা ছন্দের বিচারে পর্কাক্ষের উপযোগিতা এখনও অনেকে ঠিক ধরিতে পারেন নাই । সেই কারণেই বাংলা ছন্দের অনেক মূল তত্ত্ব, অনেক সমস্তার সমাধান তাঁহাদের কাছে স্পষ্ট হইয়া উঠে নাই । সুতরাং বাংলা ছন্দের অনেক বিশিষ্ট লক্ষণ ও ধর্ম, বাংলা ছন্দের অনেক বৈচিত্র্য সম্পর্কে কোন ব্যাখ্যা তাঁহারা দিতে পারেন না । ‘এ রকম-ও হয়, ও রকম-ও হয়’, ‘মাঝে মাঝে এ রকম হয়’, ‘সব সময় হয় না’, ‘কবির কান-ই সব ঠিক করে নেবে’, ইত্যাদি অক্ষয় যুক্তির আশ্রয় নিতে বাধ্য হন । তবে কদাচ দুই-এক জন ‘পর্কাক্ষ’, ‘কলা’ প্রভৃতি শব্দ এই অর্থে ব্যবহার করেন দেখা যায় । অর্থাৎ, পর্কাক্ষ বস্তুটি যে আছে এবং ছন্দে তাহার যে গুরুত্ব আছে—এই সত্যটি অস্পষ্টভাবে তাঁহাদের কাছে কখন কখন ধরা দেয় ।

পর্কাক্ষ কি এবং পর্ক ও পর্কাক্ষের মধ্যে সম্পর্ক কি, তাহার আলোচনা পূর্বে করা হইয়াছে । পর্কাক্ষবিচারের গুরুত্ব সম্বন্ধে দুই-একটি কথা এ স্থলে বলা হইতেছে ।

(১) পর্কাক্ষবিচার ব্যতিরেকে পর্কের গঠনরীতি, তাহার দোষগুণ ইত্যাদি ঠিক বোঝা যায় না । এই বিষয়ে স্পষ্ট ধারণার অভাববশতঃ মধুসূদন ‘মাৎসর্য্য-বিষ-দর্শন’ এবং রবীন্দ্রনাথ ‘উদ্বাস্ত-স্নেহ-সুধায়’ ইত্যাদি দুই পর্ক কখন কখন প্রয়োগ করিয়াছেন (স্তঃ ২৫ প্রস্তব্য) ।

(২) (ক) বাংলা পদ্যে স্বাসাঘাতের স্থান আছে, এবং তাহার প্রভাবে ছন্দ একটি বিশিষ্ট রূপ পরিগ্রহণ করে ; ছন্দের লয়ের পরিবর্তন হয়, অক্ষরের মাত্রার ইত্যবিশেষ হয়। কিন্তু স্বাসাঘাত সর্বদা ও সর্বত্র পড়িতে পারে না। পরীক্ষা-বিচার ব্যতিরেকে এ সম্বন্ধে বিধিনিষেধ নির্ধারণ করা সম্ভব নহে (সূঃ ২০ দ্রষ্টব্য)।

(খ) বাংলায় স্বাভাবিক দীর্ঘ স্বর নাই। হ্রস্বাং সংস্কৃত ছন্দের যথেষ্ট অনুকরণ বাংলায় সম্ভব নহে। তত্রাচ, স্থল বিশেষে বাংলা পদ্যে দীর্ঘ স্বরের ব্যবহার দেখা যায়। কখন, কোথায় এবং কি নিয়ম অনুসারে বাংলা ছন্দে দীর্ঘ স্বরের প্রয়োগ চলিতে পারে, এ সম্পর্কে কি কি বিধিনিষেধ আছে, তাহা পরীক্ষা-বিচার না করিলে অনুধাবন করা যায় (সূঃ ১৬ দ্রষ্টব্য)।

(৩) (ক) বাংলায় অক্ষরের মাত্রা পূর্বনির্দিষ্ট বা ঐক্য নহে, ছন্দের pattern বা পরিপাটী অনুসারে ইহা নিয়ন্ত্রিত হয়। পরীক্ষা-বিচার ব্যতিরেকে এই পরিপাটী ও তাহার আবশ্যিকতার স্বরূপ নির্দেশ করা সম্ভব নহে (সূঃ ২৭-৩০ দ্রষ্টব্য)।

(খ) যখন বাংলায় সম্পূর্ণ অপ্রচলিত কোন শব্দ ইংরাজী বা অপর কোন লিঙ্গাতীয় ভাষা হইতে গ্রহণ করিয়া বাংলা কবিতার পদ পূরণ করা হয়, তখন এইরূপ শব্দের মাত্রা-বিচার কিরূপে হইবে? রবীন্দ্রনাথের “চা-চক্র” কবিতায় ‘Constitution’, “আধুনিকা” কবিতায় ‘mid-Victorian’, বিজ্ঞেন্দ্রলালের “হাসির গানে” ‘fowl, beef and mutton, ham’ প্রভৃতি বিদেশী শব্দ বা শব্দগুচ্ছ দিয়া পাদপূরণ করা হইয়াছে। এ সমস্ত ক্ষেত্রে মাত্রা-বিচার কেবলমাত্র পরীক্ষা-বিচার অনুসারেই করা সম্ভব ; অন্য কোন উপায়ে এই সব শব্দে অক্ষরের মাত্রাটৈচিত্র্য নির্ণয় করা যায় না।

(৪) বাংলা পদ্যে অমিতাক্ষর ছন্দোবদ্ধ ও আরও অনেক স্থলে পর্কের মধ্যেই ছেদ পড়িতে পারে। কিন্তু পর্কের মধ্যে যেখানে সেখানে এই ছেদ পড়িতে পারে না, পরীক্ষা-বিচার করিয়া দুই পর্কাজের মধ্যেই এইরূপ ছেদ বসান হইতে পারে।

নয় মাত্রার ছন্দ

১৩৩৯ সালের আষাঢ় মাসের ‘বিচিত্রা’র নয় মাত্রার ছন্দ সম্বন্ধে একটি প্রস্তা উত্থাপন করিয়াছিলাম। বাংলা ভাষায় নয় মাত্রার পর্কের ব্যবহার দেখিয়াছি বলিয়া মনে হয় না। বাংলার চার, পাঁচ, ছয়, সাত, আট, দশ মাত্রার পর্ক লইয়া ছন্দোবদ্ধ হইয়া থাকে, কিন্তু নয় মাত্রার পর্ক অবলম্বন করিয়া কবিতা রচনা হইতে পারে কি-না—সে বিষয়ে পথনির্দেশ করিবার জন্য ছন্দঃশিল্পীদের আহ্বান করিয়াছিলাম। এতৎ সম্পর্কে, মাত্র দুইটি লেখা তাহার পরে পড়িয়াছি। একটির লেখক—শ্রাবণ ১৩৩৯ সংখ্যার ‘বিচিত্রা’র ত্রীণৈলেন্দ্র কুমার মল্লিক। অপবটির লেখক—কার্ত্তিক ১৩৩৯ সংখ্যাব ‘পরিচয়’এ কবিগুরু শ্রীরবীন্দ্রনাথ ঠাকুর। প্রথম প্রবন্ধে প্রকাশিত উদাহরণের আলোচনা পরে করিব, প্রথমে কবিগুরু রবীন্দ্রনাথের দৃষ্টান্তগুলির কিঞ্চিৎ বিশ্লেষণ করিতে চাই।

রবীন্দ্রনাথের মত—বাংলায় নয় মাত্রার ছন্দ খুব চলে এবং আরও চলিতে পারে। তাঁহার পূর্বেপ্রকাশিত লেখা হইতে কয়েকটি দৃষ্টান্ত দিয়াছেন এবং কয়েকটি নূতন দৃষ্টান্তও রচনা করিয়াছেন। বাংলা ছন্দে কি চলে আর না-চলে এ সম্বন্ধে অবশ্য রবীন্দ্রনাথের মত অতুলনীয় ছন্দঃশিল্পীর মতই প্রামাণিক বলিয়া গৃহীত হওয়া উচিত। কিন্তু তাঁহার প্রবন্ধটি পড়িয়া মনে হইল তিনি ঠিক আমার প্রশ্নটির উত্তর দিবার চেষ্টা করেন নাই। নয় মাত্রার চরণ লইয়া যে ছন্দোবদ্ধ হয়, তিনি তাহারই উদাহরণ দিয়াছেন, কিন্তু নয় মাত্রার পর্ক লইয়া ছন্দোবদ্ধ হয় কি-না তাহা বুঝাইবার বা দেখাইবার চেষ্টা করেন নাই। তিনি যে পর্কের কথা চিন্তা না করিয়া চরণের কথাই চিন্তা করিতেছিলেন তাহা ঐ প্রবন্ধের শেষ অংশ হইতেই বেশ বোঝা যায়। তিনি নয় মাত্রার ছন্দের দৃষ্টান্ত দেওয়ার পর, এগার, তের, পনের, সতের, উনিশ, একুশ মাত্রার ছন্দের দৃষ্টান্ত দিয়া প্রশ্ন করিয়াছেন যে “বাংলায় নতুন ছন্দ তৈরী করতে অসাধারণ নৈপুণ্যের দরকার করে না।” এগার হইতে একুশ মাত্রার ছন্দের যে দৃষ্টান্তগুলি তিনি দিয়াছেন তাহাতে যে চরণের মোট মাত্রাসংখ্যা লইয়াই গণনা করা হইয়াছে, চরণের উপকরণ পর্কের মাত্রাসংখ্যা লইয়া গণনা করা হয় নাই তাহা ত স্পষ্ট। একটু বিশ্লেষণ করা যাক।

এগার মাত্রার ছন্দের দৃষ্টান্তগুলির ছন্দোলিপি করিলে এইরূপ দাঁড়ায়—

১। চামেলির : ঘন-ছায়া-	বিভানে	= (৪+৪)+৩
বনবীণা : বেজে উঠে	কী তানে।	= (৪+৪)+৩
স্বপনে : মগন : সেথা	মালিনী	= (৩+৩+২)+৩
বুহুস : মালায় : গাঁথা	শিখানে ॥	= (৩+৩+২)+৩

এখানে ছন্দের উপকরণ আট মাত্রার পর্ব। প্রতি চরণে একটি আট মাত্রার পর্ব ও পরে একটি তিন মাত্রার অপূর্ণ (catalectic) পর্ব আছে। হয়ত কেহ অন্ত্যভাবও ইহার ছন্দোলিপি করতে পারেন—

চামেলীর : ঘন-	ছায়া-	: বিভানে	= (৪+২)+(২+৩)
বন বীণা : বেজে	উঠে	: কী তানে।	= (৪+২)+(২+৩)
স্বপনে : মগন	সেথা	: মালিনী	= (৩+৩)+(২+৩)
বুহুস : মালায়	গাঁথা	: শিখানে ॥	= (৩+৩)+(২+৩)

এ রকম ছন্দোলিপি করিলে মূল পর্বটি হয় ছয় মাত্রার, এই চরণটি একটি ছয় মাত্রার পূর্ণ ও একটি পাঁচ মাত্রার অপূর্ণ পর্বের সমষ্টি হইয়া দাঁড়ায়।

এ রকমের ছন্দোবদ্ধ অবশ্য রবীন্দ্রনাথ পূর্বের করিয়াছেন। যেমন—

—তঃহাসে শুধায়ু হেসে	যেমনি	= (৩+৩+২)+৩
—নঃমুখে চলি গেলা	তরুণী	= (৪+৪)+৩
—এ ঘাটে বাধিব মোর	তরুণী	= (৩+৩+২)+৩

এ রকম প্রত্যেক চরণের সঙ্কেত ৮+৩।

৬+৫ সঙ্কেতের উদাহরণও পাওয়া যায়—

—শিলা রাশি রাশি	পড়িছে ধসে	= (২+৪)+(৩+২)
—গরজ উঠিছে	বারুণ রোষে	= (৩+৩)+(৩+২)

প্রাচীন কবিদের ‘একাবলী’ আসলে এই সঙ্কেতের ছন্দ। (পৃঃ ৭৫ দ্রষ্টব্য)।

২। মিলন-স্বপনে	কেন বল	= (৩+৪)+৪
নয়ন করে তোয়	ছল ছল।	= (৩+৪)+৪
বিদায়-দিনে যবে	কাটে যুক,	= (৩+৪)+৪
সে দিনো দেখেছি তো	হাসি মুখ ॥	= (৩+৪)+৪

এখানে মূল পর্ক সাত মাত্রার। এ সঙ্কেতের উদাহরণ রবীন্দ্রনাথের আগেকার কাব্যেও পাওয়া যায়—

তাহাতে এ জগতে | কতি কার,
নামাতে পারি যদি | বনাতার?
হু' কথা বলি যদি | কাছ তার
তাহাতে আসব বে | কী বা কার?

তের মাত্রার ছন্দের দৃষ্টান্ত রবীন্দ্রনাথ তাঁহার পূর্বপ্রকাশিত কাব্য হইতেই দিয়াছেন—

৩। পগনে গরজে মেঘ, | ঘন বরষা = ৮ + ৫
কূল এ কা বসে আছি, | নাহি ভরস' = ৮ + ৫

আরও দেওয়া যায়, যেমন—

রঙীন খেলেনা দি.ল | ও রাজা হাতে = ৮ + ৫
তখন বুঝিবে, বাছা। | কেন যে প্রাণে = ৮ + ৫

এই দুই উদাহরণেরই মূল পর্ক আট মাত্রার।

পনের মাত্রার ছন্দের দৃষ্টান্ত রবীন্দ্রনাথ দিয়াছেন—

৪। হে বীর জীবন দিয়ে | সরণেরে জিনিলে = (৩+৩+২)+(৪+৩)
নিররে নিঃশ করি | বিধেরে কিনিলে = (৩+৩+২)+(৪+৩)

এখানে মূল পর্ক আট মাত্রার। পূর্বপ্রকাশিত কাব্যেও এ রকম পাওয়া যায়, যেমন—

দিন শেষ হয়ে এল | আঁধারিল ধরণী = ৮ + ৭

সতের মাত্রার ছন্দের যে উদাহরণ রবীন্দ্রনাথ দিয়াছেন সেখানে, মূত্রিত দুইটি পংক্তি যোগ করিয়া তবে সতেরটি মাত্রা পাওয়া যায়। সুতরাং সেখানে যে সতের মাত্রার পর্ক নাই তাহা বলাই বাহুল্য।

৫। ভরা নদী দুই কূলে কূলে
কাশবন ভুলিছে।
পূর্ণিমা তারি কূলে কূলে
আপনারে ভুলিছে।

এখানে পংক্তিগুলিতে যথাক্রমে ১০, ৭, ১০, ৭ মাত্রা করিয়া আছে। এক-একটি পংক্তির শেষে যে স্পষ্ট বর্তি আছে তাহা লিখিবার ভঙ্গী হইতেই ধরা

পড়ে। প্রথম ও তৃতীয় পংক্তির শেষে যে বাক্য আছে তাহা অর্ধ-বাক্য কি পূর্ণবাক্য তাহা লইয়া কিছু মতভেদ হইতে পারে। যদি তাহাকে অর্ধ-বাক্য বলিয়াও ধরা যায় তাহা হইলেও সেখানে একটি পঙ্কীর শেষ হইয়াছে স্বীকার করিতে হয়, সুতরাং দশ মাত্রার চেয়ে বড় পঙ্কি এখানে পাওয়া যায় না। আমার নিজের মনে হয় যে এখানে দশ মাত্রার পঙ্কিও নাই, দশ মাত্রার পঙ্কি থাকিলে কাব্যের যে গাভীরা থাকে তাহার নিত্যস্থ অভাব এখানে পরিলক্ষিত হয়। প্রতি পংক্তির শেষে পূর্ণবাক্য আছে বলিয়া মনে হয়, সুতরাং এক-একটি পংক্তিকেই আমি এক-একটি চরণ বলিয়া ধরিতে চাই। প্রতি চরণে দুই পঙ্কি, এবং মূল পঙ্কি প্রথম ও তৃতীয় চরণে ছয় মাত্রার, এবং দ্বিতীয় ও চতুর্থে চার মাত্রার। মূল পঙ্কি সর্বত্রই ছয় মাত্রার অথবা সর্বত্রই চার মাত্রার এইরূপ ধরিয়া পাঠ ও ছন্দোলিপি করাও চলিতে পারে।

উনিশ মাত্রার ছন্দের যে উদাহরণ কবিগুরু দিয়াছেন সেখানেও দুইটি পংক্তি যোগ না করিলে উনিশ মাত্রা পাওয়া যায় না। অথচ এক-একটি পংক্তি আসলে এক-একটি চরণ; পঙ্কি নহে, পঙ্কাজ ত নহেই।

৬।	মন মেঘভার		গগন তলে	= ৬ + ৫
	বনে বনে ছায়া		তারি,	= ৬ + ২
	একাকিনী বসি		নয়ন-জলে	= ৬ + ৫
	কোন্ বিরহিণী		নারী।	= ৬ + ২

এখানে ছয় মাত্রার পঙ্কি অবলম্বন করিয়া ছন্দ রচনা করা হইয়াছে। প্রতি চরণে দুইটি পঙ্কি, প্রথমটি পূর্ণ ও অপরটি অপূর্ণ। প্রথম ও তৃতীয় চরণে অপূর্ণ পঙ্কিটি পাঁচ মাত্রার এবং দ্বিতীয় ও চতুর্থ চরণে দুই মাত্রার।

একুশ মাত্রার ছন্দের যে উদাহরণ কবিগুরু দিয়াছেন, সেখানেও ঐ ঐ মন্তব্য খাটে। দুইটি পংক্তি বা দুইটি চরণ যোগ না করিলে একুশ মাত্রা পাওয়া যায় না, ছন্দের মূল উপকরণ যে পঙ্কি তাহাতে মাত্র ছয়টি করিয়া মাত্রা পাওয়া যাইতেছে।

৭।	বিচলিত কেন		মাধবী শাখা	= ৬ + ৫
	মঞ্জরী কাশে		ধর ধর	= ৬ + ৪
	কোন্ কথা তার		পাতার ঢাকা	= ৬ + ৫
	চুপি চুপি করে		মরমর	= ৬ + ৪

দৃষ্টান্তগুলির বিশ্লেষণ হইতে বোঝা যায় যে রবীন্দ্রনাথ পঙ্কীর মাত্রার কথা ঐ প্রবন্ধে আলোচনা করেন নাই, তিনি চরণের মাত্রা, কখন কখন চরণের

অপেক্ষাও বৃহত্তর ছন্দোবিভাগ অর্থাৎ শ্লোকার্কের মাত্রার সংখ্যার হিসাব করিয়াছেন। কাজেই নয় মাত্রার ছন্দের দৃষ্টান্ত হিসাবে যে উদাহরণগুলি তিনি দিয়াছেন তাহাতেও যে নয় মাত্রার চবণই পাওয়া যায়, নয় মাত্রার পর্ব পাওয়া যায় না, তাহা বিচিত্র নহে। দশ মাত্রার পর্বই বোধ হয় বাংলা ছন্দের বৃহত্তম পর্ব, এতদপেক্ষা বৃহত্তর পর্বের ভার সহ করা বাঙালীর ছন্দে বোধ হয় সম্ভব নহে। সত্বে, উনিশ, একুশ ইত্যাদি মাত্রাসংখ্যা লইয়া বাংলা ছন্দের পর্ব গঠন করা অসম্ভব।

পর্ব লইয়া এত আলোচনা কবিতেছি, কারণ পর্বই বাংলা ছন্দের উপকরণ। পর্বের সহিত পর্ব গ্রথিত কারয়াই ছন্দের মাল্য রচনা করা হয়; পর্বের মাত্রাসংখ্যা হইতেই ছন্দের চাল বোঝা যায়; মিতাক্ষর ছন্দে পর্বের মাত্রাসংখ্যা পরিমিত বলিয়াই তাহা মিতাক্ষর। পর্বের মাত্রাসংখ্যা ঠিক রাখিয়া নানাভাবে চবণ ও স্তবক গঠন করিলেও ছন্দের ঐক্য বজায় থাকে, কিন্তু যদি পর্বের মাত্রাসংখ্যার হিসাবে গরমিল হয়, তবে চবণের মাত্রা বা স্তবক গঠনের রীতি দ্বারা ছন্দের ঐক্য বজায় রাখা যাইবে না। দু-একটি উদাহরণে দ্বারা আমার বক্তব্যটি পরিষ্কৃত করিতেছি।

তুমি আছ মোর জীবন মরণ হরণ করি—

এই চবণটিতে সত্বে মাত্রা।

সকল বেলা কাটিয়া গেল বিকাল নাহি যায়—

এই চরণটিতেও মোট সত্বে মাত্রা। কিন্তু এষ্ট দুইটি চরণে মোট মাত্রাসংখ্যা সমান বলিয়া তাহাদের সত্বে মাত্রার ছন্দ নাম দিয়া এক গোত্রে ফেলা কি সম্ভব হইবে? এই দুইটি চবণ কি কখন একই স্তবকে গ্রথিত হইতে পারে? ইহার উত্তর—না। কাবণ, এই দুইটি চরণের চাল ভিন্ন, তাহাদের প্রকৃতি ভিন্ন। এই পার্থক্যের স্বরূপ বোঝা যায় চরণের উপকরণস্থানীয় পর্বের মাত্রা হইতে। প্রথম চরণটিতে মূল পর্ব ছয় মাত্রার, তাহার ছন্দোলিপি এইরূপ—

তুমি আছ মোর | জীবন মরণ | হরণ করি = (৬+৬+৬)

দ্বিতীয় চরণটিতে মূল পর্ব পাঁচ মাত্রার, তাহার ছন্দোলিপি এইরূপ—

সকল বেলা | কাটিয়া গেল | বিকাল নাহি | যায় = (৫+৫+৫+৫)

ছয় মাত্রার ও পাঁচ মাত্রার পর্বের ছন্দোপ্ত সন্ম্পূর্ণ পৃথক। এই পার্থক্যের জন্যই উক্ত চরণ দুইটির ছন্দ সন্ম্পূর্ণ বিভিন্ন প্রকৃতির বলিয়া মনে হয়। কাজেই

ছন্দেব পরিচয় দিতে গেলে বা তাহাব শ্রেণীবিভাগ করিতে গেলে পর্কেব মাত্রাসংখ্যাব অনুযায়ী করাই সঙ্গত, চরণেব মাত্রাসংখ্যাব অনুসারে করিলে কোন লাভ নাই।

আর-একটি উদাহরণ দিই—

হেরিমু রাতে, উত্তল ঊৎসবে

তরল কলরবে

আলোব নাচ নাচায় চাঁদ সাগরজলে যাব,

নীরব তব নত্র নত মুখে

আমারি আঁকা পত্রলেখা, আমাধি মালা বুকে।

যেখিমু চুপে চুপে

আমারি বাঁধা স্তব্ধেব ছন্দ রূপে রূপে

অঙ্গে তব হিমোলিয়া দোলে

ললিত-গীত-কলিত-কলোলে।

উদ্ধৃত স্তবকেব ভিন্ন ভিন্ন চরণে যথাক্রমে ১২, ৭, ১৭, ১২, ১৭, ৭, ১৭, ১২, ১২ মাত্রা আছে। এক-একটি চরণেব মোট মাত্রাসংখ্যা হইতে অথবা নির্দিষ্ট মাত্রাব চরণ-সন্নিবেশেব বীতি হইতে এখানে স্তবকেব ঐক্যসূত্র পাওয়া যায় না। কিন্তু ববাবব পাচ মাত্রাব মূলপর্ক ব্যবহৃত হইয়াছে বলিয়াই এখানে ছন্দেব ঐক্য বজায় আছে। ইহা হইতেও বোঝা যায় যে ছন্দেব পরিচয় পাওয়া যায় পর্কেব মাত্রাসংখ্যা হইতে, চরণেব মাত্রাসংখ্যা হইতে নহে।

এই উপলক্ষে পর্ক সম্বন্ধে দু-একটা কথা সংক্ষেপে উল্লেখ করিতে চাই। প্রত্যেক পর্কেব পবে একটি অর্দ্ধমতি থাকে, অর্থাৎ সেই সময়ে জিহ্বাব একবারেব ঝাঁক শেষ হব এবং পুনশ্চ শক্তিসংগ্রহেব জগ্ন অতি সামান্য ক্ষণেব জগ্ন জিহ্বাব ক্রিয়া বিবত থাকে। জিহ্বাব এক-এক বাবেব ঝাঁকে ক্লাস্তিবোধ বা বিরামেব আবশ্যকতাৰ বোধ না-হওয়া পর্য্যন্ত যতটা উচ্চারণ কবা যায় তাহাবই নাম পর্ক।

এক-একটি পর্ক দুইটি বা তিনটি পর্কাজেব সমষ্টি। অন্ততঃ দুইটি পর্কাজ না থাকিলে পর্কেব মধ্যে ছন্দেব গতি বা তরঙ্গ অনুভূত হয় না। তিনটিব বেশী পর্কাজ দিয়া পর্ক গঠিত হয় না, গঠন করিতে গেলে তাহা বাংলা ছন্দেব গতিৰ ব্যভিচারী হইবে। এক-একটি পর্কাজে এক হইতে চাব পর্য্যন্ত মাত্রা থাকিতে পাবে। এক-একটি পর্কাজ সাধারণতঃ একটি গোটা মূল শব্দ অথবা

একাধিক গোটা মূল শব্দের সহিত সমান। পৰ্ব্বাক্ষ স্বরগাষ্ঠীর্থের উত্থান-পতনের এক-একটি তরঙ্গের অন্তঃসংগ কবে।

পৰ্ব্ব ও চরণের মধ্যে পার্থক্য এই যে সাধারণতঃ চরণ মাত্রেই একাধিক পৰ্ব্বের সমষ্টি। পৰ্ব্বের পর অর্দ্ধঘতি, আর চরণের পর পূর্ণঘতি থাকে।

এইবার নয় মাত্রাব ছন্দের দৃষ্টান্ত বলিয়া কবিগুরু যে উদাহরণগুলি দিয়াছেন সেইগুলি বিশ্লেষণ করা যাক।

(ক) আঁধার রজনী পোহাল,
 জগৎ পুরিল পলকে,
 বিষল প্রভাত কিরণে
 মিলিল দ্বালোক তুলোকে।

এখানে প্রত্যেক পংক্তিতে নয় মাত্রা আছে। কিন্তু এক-একটি পংক্তি কি এক-একটি পৰ্ব্ব, না, চরণ? পংক্তির শেষে যে ঘতি আছে তাহা অর্দ্ধঘতি, না, পূর্ণঘতি? জিহ্বার যৌক কি পংক্তির শেষে আসিয়া শেষ হইতেছে, না, পূর্ব্বই কোন স্থলে শেষ হইয়া আবার নূতন যৌকেব আরম্ভ হইতেছে? ইহার ছন্দোলিপি কিরূপ হইবে?—

আঁধার : রজনী : পোহাল, |
 জগৎ : পুরিল : পলকে, |
 বিষল : প্রভাত : কিরণে |
 মিলিল : দ্বালোক : তুলোকে। |

এইরূপ, না,

আঁধার : রজনী | পোহাল, =(৩+৩)+৩
 জগৎ : পুরিল | পলকে, =(৩+৩)+৩
 বিষল : প্রভাত | কিরণে =(৩+৩)+৩
 মিলিল : দ্বালোক | তুলোকে। =(৩+৩)+৩

এইরূপ?

আমার মনে হয়, উদ্ধৃত শ্লোকটিতে ছয় মাত্রার পৰ্ব্বই মূলপৰ্ব্ব, এবং দ্বিতীয় প্রকারে ছন্দোলিপি কনাই স্বাভাবিক। কয়েকটি যুক্তি এ সম্পর্কে উত্থাপন করিতেছি।

‘আঁধার’ ও ‘রজনী’ এই দুইটি শব্দের উচ্চারণকালে তন্মধ্যে ধ্বনির যে প্রবাহ, ‘রজনী’র পর ‘পোহাল’ উচ্চারণ করিতে গেলে তন্মধ্যেও কি ধ্বনির

সেই প্রবাহ? ‘অঁধার’ ও ‘রজনী’র মধ্যে যতি নাই, কিন্তু ‘রজনী’র পরে কি একটি হ্রস্বযতি বা অর্দ্ধযতি আসে না? যদি আসে তবে ঐখানেই পর্কের শেষ ও নূতন একটি পর্কের আরম্ভ।

‘পোহাল’ শব্দটির পর একটি কমা আছে এবং ঐখানেই একটি বাক্যের শেষ হইয়াছে। সুতরাং ঐখানে একটি পূর্ণযতি আসাই কি একান্ত স্বাভাবিক নহে? যদি ঐখানে পূর্ণযতি আসে, তবে ঐখানে একটি চরণের শেষ হইয়াছে। ভট্টল স্তবকেব মধ্যে যেখানে elliptical বা অপূর্ণ চবণের ব্যবহার হয় সেখানে ভিন্ন অন্তত একটিমাত্র পর্কে চবণ গঠিত হইতে পারে না। ইহাব কারণ এই যে হ্রস্বযতি বা অর্দ্ধযতি মোটে আসিল না, একেবারেই পূর্ণযতি আসিয়া পড়িল— এইভাবে উচ্চারণ হয় না। সুতরাং ‘পোহাল’ শব্দের পর যদি পূর্ণযতি থাকে তবে তাহার পূর্বে কোথাও হ্রস্বযতি নিশ্চয়ই আছে এবং সেইখানেই পর্কের শেষ হইয়াছে।

পরের দুইটি উদাহরণ সম্বন্ধেও একথা খাটে। সে দুটিও ছয় মাত্রার পর্কে বিভক্ত।

(খ)	গোড়াতেই : ঢাক বাজন	= (৪+২)+৩
	কাজ করা : তার কাজ না	= (৪+২)+৩
(গ)	লকতি : হীনের দাপনি	= (৩+৩)+৩
	আপনাবে : মারে আপনি	= (৪+২)+৩

ছয় মাত্রার পর্কের ব্যবহার রবীন্দ্রনাথের কাব্যে খুব বেশী, এ বিষয়ে তাঁহাব প্রবণতা স্বাভাবিক।

(৩+৩+৩) এই সঙ্কেতে নয় মাত্রার ছন্দ বচন। করিতে গেলে সাধারণতঃ তাহা (৩+৩)+৩ হইয়া দাঁড়ায; অর্থাৎ যাহাকে নয় মাত্রার পর্ক বলিতে চাই তাহা ছয় মাত্রার একটি মূল পর্ক এবং তিন মাত্রার একটি অপূর্ণ পর্কের সমষ্টি হইয়া দাঁড়ায। শ্রীশৈলেন্দ্রকুমার মল্লিকও তাহা লক্ষ্য কবিয়াছেন।

এই উদাহরণগুলিতে যে নয় মাত্রার পর্ক নাই তাহার একটি crucial test বা চূড়ান্ত প্রমাণ পরে দিব। আপাততঃ অত্র দৃষ্টান্তগুলি আলোচনা কবা যাক।

(ঘ)	আসন দিলে অনাহুতে
	ভাষণ দিলে বীণা তানে,
	বুধি গো তুমি মেঘদূতে
	পাঠায়েছিলে ঘোর পানে।

এখানে মূলপর্ক নয় মাত্রাব-নয়, যদিও প্রতি পংক্তিতে নয়টি মাত্রা আছে। মূল পর্ক পাঁচ মাত্রার, প্রত্যেকটি পংক্তি একটি চবণ, প্রতি চরণে দুইটি পর্ক, একটি পাঁচ মাত্রার পূর্ণ পর্ক, অপবটি চার মাত্রাব অপূর্ণ পর্ক। ছন্দোলিপি করিলে এইকপ হইবে—

আসন দিলে	অনা : হুতে	= (৩+২)+(২+২)
ভাষণ	. দিলে বোণা : তানে,	= (৩+২ + (২+২)
বুঝি গো : তুমি	মেঘ : দূতে	= (৩+২)+(২+২)
পাঠায় . ছিলে	মোর : পানে	= (৩+২)+(২+২)

এখানে (৩+২+৪) সঙ্কেতেব পর্ক নাই, (৩+২)+(২+২) সঙ্কেতের চরণ আছে। ‘আসন’ ও ‘দিলে’ এই দুই শব্দের মাঝে যেকপ ধরবির প্রবাহ, ‘দিলে’ ও ‘অনাহুতে’র মধ্যে সেকপ নয়। ‘দিলে’ শব্দটির পর একটি যতি বা গুস্তাবী, সেখানে একটি পর্কের শেষ ধরিতে হইবে।

এতদ্ভিন্ন (৩+২+৪) এই সঙ্কেতে পর্ক রচিত হইতে পাবে কি-না সে সম্বন্ধে কয়েকটি *apron* আপত্তিও আছে। প্রবন্ধ-শেষে সেইগুলি আলোচনা করিব।

(৩) বলেনি বসিছে কাছে
 হবে বঁচু ছিল না আশা।
 দেবো বনে যে জন বাচে
 বুঝিল না তাহারো ভাষা।

এখানেও এক-একটি পংক্তি এক-একটি চবণ। প্রতি চরণে দুইটি পর্ক, প্রথমটি চার মাত্রার, দ্বিতীয়টি পাঁচ মাত্রার। সঙ্কেত (২+২)+(৩+২); প্রথম চার মাত্রার পর একটি অর্ধযতির লক্ষণ সুস্পষ্ট।

একটু চেষ্টা করিয়া বরং এখানে এক ষোঁকে সাত মাত্রা পর্যন্ত উচ্চারণ করিয়া প্রতি পংক্তিতে সাত মাত্রার একটি পূর্ণ ও দুই মাত্রার একটি অপূর্ণ পর্ক রাখা যায়, কিন্তু সমস্ত পংক্তিটিকে এক পর্ক ধরিয়া পাঠ অস্বাভাবিক হইবে।

(৪) বিজুলী কোথা হইতে এলে
 তোমারে কে রাখিবে বেঁধে।
 মেঘেব বুক চিরি গেলে
 অভাগা মরে কঁদে কঁদে।

(ঘ)	ষোর বনে ওগো	পরবী
	এলে যদি পথ	ভুলিয়া।
	তবে ষোর রাঙা	করবী
	নিজ হাতে নিয়ো	ভুলিয়া

এই দুই উদাহরণেই মূল পর্ক ছয় মাত্রার। (চ) উদাহরণে প্রতি পংক্তিতে তিন মাত্রার পর এবং (ছ) উদাহরণে প্রতি পংক্তিতে ছয় মাত্রার পর অনেকটা বেশী ফাঁক ইচ্ছাপূর্বক রাখিয়া লেখা হইয়াছে। সুতরাং ঐ ঐ স্থলে যে নূতন করিয়া বোঁক আবস্ত হইয়াছে এবং একটি পর্ক শেষ করিয়া আর-একটি পর্ক আরম্ভ হইয়াছে তাহা সহজেই বোঝা যায়। অধিক বিশ্লেষণ অনাবশ্যক। স্বরণ রাখা উচিত যে বাংলায় ছয় মাত্রার পর্ক আছে, পর্কান্ন নাই। চার মাত্রাব চেয়ে বড় পর্কান্ন বাংলায় অচল।

(জ)	বাবে বারে যায় চলিয়া
	ভাসায় নয়ন-নীরে সে,
	বিরহের ভলে চলিয়া
	মিলনের লাগি যিবে সে।

রবীন্দ্রনাথ ইহাকে $৪ + ৪ + ১$ —এই ভাবে বিশ্লেষণ করিয়া পড়িতে বলিয়াছেন। তিনি বলিয়া না দিলে অনেকেই বোধ হয় ইহাকে $৬ + ৩$ এই ভাবে বিশ্লেষণ করিয়া ছয় মাত্রার ছন্দ মনে করিয়া পাঠ করিতেন। নহিলে যে ভাবে শব্দকে ভাঙিয়া পড়িতে হয়, তাহাতে একটু অস্বাভাবিকতা আসে।

ভাসায় ন | যন নীরে | সে

অথবা

যাবাব বে | লায়, ছয়া | রে—

এই ভাবে বিশ্লেষণ করিয়া পাঠ করিলে একটু কৃত্রিমতার অভিযোগ বথার্থই আসিতে পারে। এক, দুই বা তিন মাত্রার ছোট শব্দকে ভাঙিয়া পর্ক অথবা পর্কান্নগঠন এক স্বরাঘাত প্রধান (বা ছড়া-র) ছন্দে চলে। অগ্রত্বে কেবল অপূর্ণ অন্তিম পর্কগঠনের সময়ই ইহা চলিতে পারে। উপরের উদাহরণে যে শেষ অক্ষরটিকে বিচ্ছিন্ন কবা হইয়াছে তাহাতে কোন দোষ নাই, কিন্তু ‘নয়ন’ ও ‘বেলায়’ এই দুইটি শব্দকে যে ভাবে ভাঙা হইয়াছে তাহাতে একটু কৃত্রিমতা ঘটিয়াছে। রবীন্দ্রনাথ ঐ সূত্রেই স্বীকার করিয়াছেন যে “চরণের শেষে যেখানে

দীর্ঘযতি সেখানে একটিমাত্র ধ্বনিকে বিচ্ছিন্ন ক'রে নিবে সেই যতির মধ্যে তাকে আসন দেওয়া যায়” ;* কিন্তু অন্তর তাগা চলে না ।

যাহা হউক, চাব চার মাত্রা করিয়াও যদি ভাগ করা যায়, তবে এক-একটি বিভাগ যে পর্ক ও সমগ্র পংক্তিটি যে চরণ তাহাতে সন্দেহ নাই। রবীন্দ্রনাথ নিজেই বলিতেছেন যে “চরণের শেষে দীর্ঘ-যতি” আছে বলিয়া পংক্তির শেষের ‘ধ্বনি’কে বিচ্ছিন্ন করা সম্ভব হইতেছে। সুতরাং এখানে যে চার মাত্রার পর্ক ও নয় মাত্রার চরণ আছে তৎসম্বন্ধে কোন আলোচনা নিম্নয়োজন।

(ক) আলো এল যে ঘারে তব
ওগো বাধবা বনছায়া।
দৌছে মিলিয়া নব নব
ভূণে বিছায়ে গাঁথো মাথা ॥

এখানেও প্রতি পংক্তি এক-একটি চরণ, পর্ক নহে। লিখিবাব কায়দা হইতেই বোঝা যায় যে প্রথম ও তৃতীয় পংক্তির প্রথম দুই মাত্রাকে বিচ্ছিন্ন রাখিতে হইবে এবং তদনুসরণে দ্বিতীয় ও চতুর্থ পংক্তির প্রথম দুই মাত্রাকেও বিচ্ছিন্ন রাখা প্রয়োজন। সুতরাং বড় জোব এখানে সাত মাত্রার পর্ক পাওয়া যায়। সে ক্ষেত্রে ছন্দোলিপির সঙ্কেত হইবে ২+(৩+৪), (২+৩+৪) নহে। নতুবা (২+৩)+(২+২) এই সঙ্কেতে মূল পর্ক পাঁচ মাত্রার ধরিয়া পাঠ করাও বেশ চলিতে পারে। সমগ্র পংক্তিটি একটি পর্ক এবং ইহার মধ্যে অর্ধযতিরও স্থান নাই—এরূপ ধারণা কেন অসম্ভব তাহা পবে বলিতেছি।

(গ) সেতারের তারে ধানশী
মীড়ে মীড়ে উঠে বাজিয়া।
গোধূলির রাগে মানসী
সুরে বেন এলো সাজিয়া ॥

এখানে মূল পর্ক ছয় মাত্রার। প্রতি পংক্তিতে দুইটি পর্ক, প্রথমটি ছয় মাত্রার, দ্বিতীয়টি তিন মাত্রার একটি অপূর্ণ পর্ক। (ঙ) উদাহরণের সহিত ইহার ছন্দোগত কোন প্রভেদ নাই। “নিজ হাতে নিয়ো তুলিয়া” ও “সুরে বেন এলো সাজিয়া” ইহাদের ছন্দোলক্ষণ ও ধ্বনিপ্রবাহ একই।

* “বাংলা ছন্দের মূলসূত্রের” ২১ (ক) সূত্র এই কথাই বলা হইয়াছে।

(ট)	জলে ভরা	নয়ন পাতে
	বাজিতেছে	মেঘ-রাগিণী ।
	কি লাগিয়া	বিজনরাস্তা
	উড়ে হিরা,	হে বিবাগিণী ॥

এখানে এক-একটি পংক্তি এক-একটি চরণ, প্রতি চরণে দুইটি পর্ব। প্রথমটি ৪ মাত্রার ও দ্বিতীয়টি ৫ মাত্রার। ৪ ও ৫ মাত্রার পর্বোঙ্গ-সম্বলিত ৯ মাত্রার পর্ব এখানে নাই। প্রথমতঃ, পাঁচ মাত্রার পর্বোঙ্গ হয় না। উপরের পংক্তিগুলিতে ‘নয়ন-পাতে’, ‘মেঘ-রাগিণী’ প্রভৃতি এক-একটি পর্ব, পর্বোঙ্গ নহে, পড়িতে গেলেই একাধিক beat বেশ ধরা পড়ে। লিখিবার কায়দা হইতেও দেখা যায় যে চার মাত্রার পরেই একটু বেশী কবিতা ফাঁক রাখা হইয়াছে। তাহাতেও বোঝা যায় যে ঐ স্থানে একটু ব্যতি আছে, অর্থাৎ এখানে পর্ববিভাগ হইয়াছে।

সুতরাং দেখা যাইতেছে যে নয় মাত্রাব ছন্দেব দৃষ্টান্ত হিসাবে যে উদাহরণগুলি রবীন্দ্রনাথ দিয়াছেন, সেগুলি নয় মাত্রার চরণের দৃষ্টান্ত, নয় মাত্রার পর্বের দৃষ্টান্ত নয়।

এইবার crucial test বা চূড়ান্ত প্রমাণের কথা বলি। পর্বমাত্রাকেই পর্বোঙ্গে বিভাগ করার নানা সঙ্কেত আছে। আট মাত্রার পর্বকে ৪+৪ অথবা ৩+৩+২ সঙ্কেত অনুসারে, দশ মাত্রাব পর্বকে ৩+৩+৪, ৪+৩+৩, ৪+৪+২, ২+৪+৪ সঙ্কেত অনুসারে পর্বোঙ্গে বিভক্ত করা যায়। কিন্তু দুইটি পর্বের মোট মাত্রা সমান থাকিলে তাহাদের পর্বোঙ্গবিভাগের সঙ্কেত বিভিন্ন হইলেও তাহারা একাসনে স্থান পাইতে পারে। নয় মাত্রার ছন্দ বলিয়া যে উদাহরণগুলি দেওয়া হইয়াছে তাহাতে নানা বিভিন্ন সঙ্কেত আছে। যদি বিভিন্ন সঙ্কেতের পংক্তিগুলির পরস্পর পরিবর্তন দ্বারা ছন্দ অক্ষুণ্ণ থাকে তবেই প্রমাণ হইবে যে পংক্তিগুলি পর্ব। যদি না থাকে, তবে বুঝিতে হইবে যে তাহাদের মধ্যে পর্বগত পার্থক্য আছে, এবং মোট মাত্রাসংখ্যা সমান থাকিলেও ঐ কারণে ছন্দঃপতন হইতেছে। অর্থাৎ পংক্তিগুলি চরণ, পর্ব নহে। এইবার পরীক্ষা করা যাক। রবীন্দ্রনাথের শ্রবক হইতেই পংক্তিগুলি উদ্ধৃত করিতেছি—

গভীর গুরু গুরু হবে
বাজিতেছে মেঘ-রাগিণী ।
যোর বাখাখানি লুকায়ে
বসিষাছিলে একাকিনী ॥

অর্থেব খিচুড়ি হোক, ছন্দেরও খিচুড়ি হইতেছে কি ? প্রতি পংক্তিতে নয় মাত্রা কিন্তু বজায় আছে ।

শুকতার চাঁদের সাথী

সাথী নাহি পায় আকাশে ।

চাঁপা, গোমার আঙিনাতে

ভাসায় নয়ন নীরে যে ।

এ স্থলে প্রতি পংক্তিতেই নয় মাত্রা আছে, কিন্তু ছন্দ অক্ষুণ্ণ আছে কি ?

এই উপলক্ষে শ্রীশৈলেন্দ্রকুমার মল্লিকেব উদাহরণ কয়েকটির উল্লেখ করিতে চাই । তাঁহার বচনা হইতেও ঠিক প্রমাণ পাওয়া গেল না, কারণ তাঁহার উদাহরণে প্রতিসম পংক্তিগুলিতে একই সঙ্কেত বাখিয়াছেন । ‘শুক ছন্দ গর্জন’ ‘করি রম্য বর্জন’ এই দুই পংক্তিতে একই সঙ্কেত—(২+৩)+৪ । সেইরূপ ‘রাখিলাম নয় মাত্রা’, ‘করিলাম মহামাত্রা’ এই দুই স্থলে সঙ্কেত—(৪+২)+৩ । তত্ৰাচ “ছন্দ কিছু হইয়াছে কি-না ছন্দবসিকই বলিতে পাবেন ।”

এইবার নয় মাত্রাব পর্করচনা বাংলায় সম্ভব কি-না তৎসম্বন্ধে দু-একটি তর্ক উত্থাপন করিতে চাই । পূর্ব পক্ষ ও উত্তর পক্ষের মধ্যে বিচার হিসাবে সেগুলি বোঝান স্রবিধা হইবে ।

পূঃ পঃ—নয় মাত্রার পর্ক বাংলায় না-চলার কোন কারণ নাই । বাংলার বিষম মাত্রার পর্ক চলে এবং দশ মাত্রা পর্য্যন্ত দীর্ঘ পর্কের চলন আছে । সুতরাং নয় মাত্রার পর্ক বেশ চলিতে পাবে ।

উঃ পঃ—কিন্তু তাহার উদাহরণ দিতে পার ?

পূঃ পঃ—উদাহরণ আপাততঃ দিতে পারিতেছি না । এ রকমের পর্ক কবিবা হয়ত ব্যবহার করেন নাই । কিন্তু ভবিষ্যতে কবিলেও করিতে পারেন । না-করিবার কোন কারণ আছে কি ?

উঃ পঃ—আছে । বাংলা ছন্দের পর্ক গঠনের রীতি অনুসারে নয় মাত্রার পর্ক বচিত হইতে পারে না ।

পূঃ পঃ—কেন ?

উঃ পঃ—পর্কমাত্রের দুইটি বা তিনটি পর্কাজের সমষ্টি । বাংলায় যখন চার মাত্রার চেয়ে বড় পর্কাজ চলে না, তখন দুইটি পর্কাজ দিয়া নয় মাত্রার পর্ক রচিত হইতে পারে না । যদি তিনটি পর্কাজ দিয়া নয় মাত্রার পর্ক

রচনা করিতে হয়, তবে নিম্নলিখিত কয়েকটি সঙ্কেতের অনুসরণ করিতে চাইবে :—(অ) ২+৩+৪, (আ) ৪+৩+২, (ই) ২+৪+৩, (ঈ) ৩+৪+২, (উ) ৩+৩+৩, (ঊ) ৩+২+৪, (ঋ) ৪+২+৩, (এ) ৪+৪+১, (ঐ) ৪+১+৪, (ও) ১+৪+৪। কিন্তু এই দশটির মধ্যে (ই), (ঈ), (উ), (ঋ), (ঐ) নামক সঙ্কেতগুলি অচল, কারণ তাহাতে দৈর্ঘ্যের ক্রম অনুসারে পর্ব্বাক্ষগুলিকে সাজান হয় নাই, সুতরাং বাংলা ছন্দের একটি মূল রীতির ব্যভিচার হইয়াছে। বাকী রহিল পাঁচটি,—(অ), (আ), (উ), (এ), (ও)। তদ্ব্যতীত (অ), (আ), (এ), (ও) নামক সঙ্কেতে যুগ্ম মাত্রার ও অযুগ্ম মাত্রার পর্ব্বাক্ষের পর পর সার্বশেষ হইয়াছে। বিষম মাত্রার পর্ব্বাক্ষ পর পর থাকিলে একটা উচ্চল, চপল ভাব আসে, তজ্জগৎ অবিলম্বে বতি স্থাপন করিয়া ছন্দের ভারসাম্য রক্ষা করিতে হয়; অর্থাৎ কেবলমাত্র দুই পর্ব্বাক্ষযোগে বচিত পর্ব্বকই বিষম মাত্রার পর্ব্বাক্ষ ব্যবহৃত হইতে পারে। তিন পর্ব্বাক্ষবিশিষ্ট পর্ব্বক অযুগ্ম মাত্রার পর্ব্বাক্ষ ব্যবহৃত হইলেই তাহাব পর আর-একটি অযুগ্ম মাত্রার পর্ব্বাক্ষ বসাইয়া ছন্দের সাম্য রক্ষা করিতে হয়। রবীন্দ্রনাথ ‘সবুজপত্র’ ছন্দ সম্বন্ধে যে প্রবন্ধগুলি পূর্বে লিখিয়াছিলেন তাহাতেও এই তথ্যের আভাস আছে। ‘পবিচয়ে’ও রবীন্দ্রনাথ নয় মাত্রার ছন্দের যে উদাহরণগুলি দিয়াছেন সেগুলিতে যে তিনি পংক্তিতে বাস্তবিক একাধিক পর্ব্বকের ব্যবহার করিতে বাধ্য হইয়াছেন, তাহা হইতেও একথা প্রমাণ হয়।

পূ: প:—কিন্তু (উ)-চিহ্নিত পর্ব্বাক্ষে ত কোন রীতিরই ব্যত্যয় হয় নাই।

উ: প:—হয় নাই বটে, কিন্তু সেখানে ছয় মাত্রার পর্ব্ববিভাগ করার প্রবৃত্তি এত সহজে আসে যে নয় মাত্রার পর্ব্ব আর থাকে না। নয় অযুগ্ম সংখ্যা। অযুগ্ম সংখ্যার পর্ব্ব বাংলায় বেশী ব্যবহার হয় না। পাচ ও সাত মাত্রার পর্ব্ব বাংলায় চলে, কিন্তু Syncopated movement বা খণ্ডগতির পর্ব্ব হিসাবেই তাহারা চলে। সেজগৎ দুইটি মাত্র বিষম মাত্রার পর্ব্বাক্ষের পরস্পর সান্নিধ্য আবশ্যক, সম মাত্রার তিনটি পর্ব্বাক্ষ দিয়া Syncopated movement রাখা যায় না।

পূ: প:—এ সমস্ত যুক্তির সারবত্তা যথেষ্ট আছে বটে, তত্রাচ ৩+৩+৩ সঙ্কেতের

পর্ক চলিবে না কেন? অবশ্য Syncopated movement না হইতে পারে, কিন্তু অল্প রকমের গতিও ত সম্ভব। কোন ভবিষ্যৎ ছন্দঃ- শিল্পীর বচনায় একথা প্রমাণ হইতে পারে। প্রাচীন তরঙ্গ ত্রিপদীর শেষ পদ কি নয় মাত্রাব পর্ক নহে?*

১৩৪.

* রবীন্দ্রনাথ পরে এই প্রবন্ধের এক উত্তর দিয়াছিলেন। কবিকল্পে সহিত বিতর্ক প্রবৃত্ত হওয়ার ইচ্ছা ছিল না বলিয়া আমি কোন প্রত্যুত্তর করি নাই। দ্বিতীয় প্রবন্ধেও রবীন্দ্রনাথ আমাব যুক্তির উত্তর দিতে পারিয়াছেন বলিয়া মনে হয় না, পর্ক ও চব্ব লইয়া গোলমাল করিয়াছেন, তক যে নয় মাত্রার চব্ব নহে, নয় মাত্রার পর্ক লইয়া, তাহা অনেক সময় বিস্ময় হইয়াছেন। অনেক সময়ে আমি যাহা বলি নাই তাহা আমার ক্ষুদ্র চাপাঠিয়া দিয়াছেন, আবাব কখন কখন “পঞ্চমাত্রা ঘটিত এই বারোমাত্রা” প্রভৃতি বলিয়া আমাব যুক্তিই অজ্ঞাতসারে গ্রহণ করিয়াছেন।

এই প্রবন্ধটি পুনর্মুদ্রণের বিশেষ ইচ্ছা ছিল না। কিন্তু বিশ্বভারতী গ্রন্থালয় হইতে প্রকাশিত ‘ছন্দ’-নামক গ্রন্থে রবীন্দ্রনাথের এ সম্পর্কে লিখিত দুইটি প্রবন্ধই স্থান পাইয়াছে বলিয়া বন্ধুদের অনুরোধে বর্তমান প্রবন্ধটি পুনঃ প্রকাশ করিলাম।

পরিশেষে বলা আবশ্যক যে, চান্দসিক হিসাব বনিয়াদ প্রতি আমার অজ্ঞা কাহারও চেয়ে কম নহে। ‘সবুজপত্র’ প্রকাশিত তাঁহার প্রবন্ধাদি পড়িয়াই ছন্দেব আলোচনায় আমার প্রবৃত্তি হয়। ১৩৩৮ সালের বৈশাখে তাঁহার সহিত আমার দেখা হয়, এবং ছন্দ লইয়া আলোচনা হয়। তিনি মুখে ও পত্রে এ বিষয়ে আমার প্রবাস সম্পর্কে তাঁহার যে অভিমত জ্ঞাপন করেন তাহাতে আমি খন্ত বোধ করি। পরে ছন্দ সম্পর্কে তিনি যাহা লিখিয়াছেন, তাহাতে আমার মতেরই পোষকতা হইয়াছে বলিয়া মান্য হয়। তাঁহার সহিত আমার কদাচ- যে বক্তৃত্ত্ব হইয়াছে তাহা একটা পারিভাষিক শব্দের ব্যবহার বা নগণ্য বিবয় লইয়া। ছন্দ সম্পর্কে তাঁহার অনুভূতির প্রমাণাত্মক আমি নতমন্তকেই বোকার করি।

গতের ছন্দ*

গতের ছন্দ লইয়া প্রায় সমস্ত প্রধান ভাষাতেই অস্বাভাবিক চর্চা হইয়াছে, এবং বিভিন্ন ভাষায় প্রচলিত কাব্যচ্ছন্দের রীতিনির্ণয়ের চেষ্টাও হইয়াছে। কিন্তু ছন্দ কেবল গত নয়, গতও আছে। ব্যাপক অর্থে ধরিলে, ছন্দ সমস্ত স্বকুমার কলাবই লক্ষণ। সুলিখিত গতও যে সুন্দর হইতে পারে তাহা আমরা সকলেই জানি, এবং সেই সৌন্দর্য্য যে মাত্র অর্থগত বা ভাবগত নয়, তাহার যে বাহ্য রূপ আছে, ধ্বনিবিজ্ঞাসের কোণে তাহা যে 'কানেব ভিতর দিয়া মরমে' প্রবেশ কবিত্তে ও আবেগের স্রোতনা কবিত্তে পারে, সে রকম একটা বোধও আমাদের অনেকের আছে। অর্থাৎ ছন্দোময় গতের অস্তিত্ব আমরা অনেক সময়ে অনুভব কবিয়া থাকি। কিন্তু গতচ্ছন্দের স্বরূপনির্ণয়ের জন্ত তাদৃশ চেষ্টা হয় নাই, এবং ইহার প্রকৃতি সম্বন্ধে আমাদের জ্ঞানও খুব স্পষ্ট নহে। Aristotle বলিয়া গিয়াছেন যে, গতেরও rhythm অর্থাৎ ছন্দ আছে, কিন্তু তাহা metrical অর্থাৎ কাব্যচ্ছন্দের সমতুল্য নহে। গতচ্ছন্দেব ও কাব্যচ্ছন্দেব পৰস্পর পার্থক্য কিসে—তৎসম্বন্ধে Aristotle-এব মতামত জানা যায় না। যাহারা Latin ভাষার বিশেষ চর্চা করিয়াছেন তাহারা Cicero প্রভৃতি স্ববক্তা ও স্থলেখকের বচনায় ছন্দের স্পষ্ট লক্ষণ পাইয়াছেন এবং নিয়মিত enjambement ব্যবহার ইত্যাদি রীতি লক্ষ্য করিয়াছেন। Latin ভাষার শেষ যুগে Vulgate Bible ইত্যাদিতে ছন্দের লক্ষণ দৃষ্ট হয়। ইংরাজী পশ্চিমযুগে Vulgate Bible-এব প্রভাব যথেষ্ট, এবং ছন্দোলক্ষণাত্মক গত ব্যবহারেও সে প্রভাব লক্ষিত হয়। কিছুকাল হইতে ইংরাজী সাহিত্যরসিকবৃন্দের মধ্যে কেহ কেহ গতের ছন্দ লইয়া আলোচনা করিতেছেন এবং তাহার ফলে ইংরাজী গতচ্ছন্দ সম্পর্কে সমস্ত জিজ্ঞাসার তৃপ্তি না হইলেও এতদ্বিষয়ে ধাবণা অনেকটা পরিকার হইয়াছে। বর্তমান প্রবন্ধে বাংলা গতচ্ছন্দ সম্বন্ধে মোটামুটি কয়েকটি তথ্য আলোচনা করার চেষ্টা হইবে।

ইংরাজী উচ্চারণে accent-এর গুরুত্ব সর্বাপেক্ষা অধিক বলিয়া accent-এর অবস্থানের উপরেই ছন্দের প্রকৃতি নির্ভর করে। ইংরাজী গতচ্ছন্দের ত্রায়

* গতচ্ছন্দ সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা সংশ্লিষ্ট *Studies in the Rhythm of Bengali Prose and Prose-Verse* (Journal of the Department of Letters, Calcutta University, Vol. XXXII) নামক গ্রন্থে পাওয়া যাইবে।

ইংরাজী গণ্ডচ্ছন্দেও accent-ই সর্বাঙ্গপেক্ষা উল্লেখযোগ্য ধ্বনিলক্ষণ। কিন্তু বাংলায় যতির অবস্থানের উপরেই ছন্দের প্রকৃতি নির্ভর করে। দুই যতির মধ্যবর্তী শব্দসমষ্টি বা পর্বের মাত্রা অল্পসারে বাংলায় ছন্দোবিচার চলে। পণ্ডচ্ছন্দ ও গণ্ডচ্ছন্দ উভয়ত্রই এ কথা খাটে। ছন্দোময় গণ্ডেরও উপকরণ—এক এক ঝাঁকে (impulse) সমুচ্চারিত শব্দসমষ্টি অর্থাৎ পর্ব। একটা উদাহরণ দেওয়া যাক—

“সত্য সেলুকস্। কি বিচি। এই দেশ। দিনে প্রচণ্ড সূর্য এর গাঢ় নীল তাপাশ পুড়িয়ে দিয়ে যায়, আর রাত্রিকালে স্তব্ধ চল্লম। এসে তাকে স্নিগ্ধ জ্যোৎস্নায় নান কবিরে দেয়। তাম্রী রাত্রি অগণ্য উজ্জল জ্যোতিঃপুঞ্জ যখন এর আকাশ ঝলমল করে, আমি বিশ্রিত আত্মকে চেয়ে থাকি। প্রারুটে ঘনকুক মেঘরাশি গুরুগম্ভীর পর্কনে প্রকাণ্ড দৈত্যদৈত্যের রূপ এর আকাশ ছেয়ে আসে, আমি নির্বাক হ’য়ে দাঁড়িয়ে দেখি। এব অত্রভদ্রী ধবল-তুষার-মৌলী নীল ত্রিমাত্রি স্থিরভাব দাঁড়িয়ে আছে। এর বিশাল নদনদী ফেনিল উচ্চাস উচ্চাস-বেগে ছুটোচ্চ। এব মকভূমি বিবটি ফেচ্চাচ্চ। বর মত তপ্ত বালুবাশি নিয়ে খেলা করছে।”

(বিক্রমলাল রায়—চল্লপু, প্রথম দৃশ্য।)

উপরে উদ্ধৃত কয়েকটি পংক্তির ভাষা গণ্ড হইলেও তাহা যে ছন্দোময়—এ কথা বোধ হয় কেহই অস্বীকার করিবেন না। বাংলা গণ্ডচ্ছন্দের ইহা খুব উৎকৃষ্ট উদাহরণ নয়। এতদপেক্ষা আবও চমৎকাব ও আবেগময় ছন্দোবদ্ধ গণ্ড রবীন্দ্রনাথ, বঙ্কিমচন্দ্র ও কালীপ্রসন্ন ঘোষের গণ্ড-রচনায় পাওয়া যায়। কিন্তু উপরে উদ্ধৃত কয়েকটি পংক্তির আবৃত্তির রীতি শিক্ষিত বাঙালী মাত্রেরই বোধ হয় সুপরিচিত। সহব মফস্বলের বঙ্গমঞ্চে, এমন কি অনেক বিদ্যালয়েও বচনার এই কয়েকটি পংক্তির আবৃত্তি হইয়াছে। সুতবাং এই রচনাব চন্দ্র লইয়া আলোচনা করিলে তাহা সকলেবই প্রণিধান করা সহজ হইবে।

যতি মাত্রাভেদে দুই প্রকার—অর্দ্ধযতি ও পূর্ণযতি। গণ্ডে এক-একটি phrase বা অর্থবাচক শব্দসমষ্টি লইয়া, কখন কখন বা এক-একটি শব্দ লইয়া এক-একটি পর্ব গঠিত হয়, এবং এবাধিধ পর্বের পর একটি অর্দ্ধযতি পড়ে। ‘কয়েকটি পর্ব-সহযোগে গণ্ডেব এক-একটি বৃহত্তর বিভাগ অর্থাৎ বাক্য বা গুণবাক্য গঠিত হয়, এবং তাহার পরে এক-একটি পূর্ণযতি পড়ে। উদ্ধৃত পংক্তি কয়েকটির পর্ব-বিভাগ করিলে এইকণ দাঁড়াইবে।

[| চিহ্নের দ্বারা অর্দ্ধযতি এবং || চিহ্নের দ্বারা পূর্ণযতি নির্দেশ করা হইবে]

১ম বাক্য—সত্য, | সেলুকস্ ||

২য় „ —কি বিচি | এই দেশ ||

- ৩য় বাক্য—দিনে | প্রচণ্ড সূর্য্য | এর গাট নীল আকাশ | পুড়িয়ে দিয়ে যায় ||
- ৪র্থ „ —আর | রাতিকালে | শুভ চন্দ্রমা এসে | তাকে | নিক্ত জা'নায় | শ্রান কবিবে দেয় ||
- ৫ম „ —তামসী রাতে | অগণ্য ঈচ্ছল জ্যোতিঃপুঞ্জ | যখন | এব আকাশ | ঝলমল করে ||
- ৬ষ্ঠ „ —আমি | বিশ্রিত আতকে | চেয়ে থাকি ||
- ৭ম „ —প্রারটে | শনক্ক শেঘরাশি | গুরুগম্ভীর গর্জনে | প্রকাণ্ড দৈত্যসৈন্তের মত | এর আকাশ ছেয়ে আসে ||
- ৮ম „ —আমি | নির্বাক হ'য়ে | দাঁড়িয়ে দেখি ||
- ৯ম „ —এর | অত্রভরী | বল-ভুবার-মৌলি | নীল হিমাজি | স্থিৰভাষে | দাঁড়িয়ে আছে ||
- ১০ম „ —এর | বিশাল নদনদী | যেনিল উচ্ছ্বাসে | উদ্দাম বেগে | ছুটেছে ||
- ১১শ „ —এর | মকছুমি | বিরটি ষেচ্ছচারের মত | তপ্ত বায়ুশি নিশ্ব | খেলা করছে ||

পঙের পর্কেব ত্রায় গঙের পর্কও দুইটি বা তিনটি পর্কাদের সমষ্টি। পর্কেব অন্তর্ভুক্ত পর্কাদগুলির পরস্পর অনুপাত ও তুলনা হইতেই এক-একটি পর্কেব বিশিষ্ট ছন্দোলক্ষণ জন্মে এবং স্পন্দনানুভূতি হয়। বাংলার পঙেব ত্রায় গঙেও ছন্দেব হিসাব চলে মাত্রা অনুসারে। বাংলা গঙে মাত্রাপদ্ধতি পয়ারজাতীয় পঙের পদ্ধতিব অন্তরূপ; অর্থাৎ প্রত্যেক অক্ষব বা syllable এক মাত্রা বলিয়া ধরা হয়, কেবল শব্দেব অন্ত্য অক্ষব হলন্ত হইলে তাহাকে দুই মাত্রা ধরা হয়। এক কথায়, গঙের মাত্রাপদ্ধতি স্বভাবমাত্রিক। এই পদ্ধতিই বাংলা উচ্চারণের সাধাবণ ও স্বাভাবিক পদ্ধতি। তবে, মাত্রার দিক দিয়া বাংলা উচ্চারণের রীতি একেবারে বাঁধাধরা নয়, আবশ্যকমত আবেগেব হ্রাসবৃদ্ধি অনুসারে শব্দেব অন্ত্য হলন্ত অক্ষর ছাড়া অন্ত্য অক্ষরেবও দীর্ঘীকরণ করা যাইতে পারে।

গঙেও এক-একটি পর্কাদ সাধাবণতঃ দুই, তিন বা চার মাত্রাব হইয়া থাকে। কখন কখন এক মাত্রার পর্কাদও দেখা যায়।

গঙে পর্কাদ-মাত্রাই একটি বা ততোধিক গোটা মূল শব্দ থাকিবে। গঙে শব্দাংশ লইয়া পর্কাদগঠন করা চলে না। সুতরাং বলা বাহুল্য, একটি পর্কে কয়েকটি গোটা মূল শব্দ থাকিবে।

পঙেব পর্কেব সহিত গঙেব পর্কেব প্রধান পার্থক্য এই যে, পঙে পর্কেব অন্তর্ভুক্ত পর্কাদগুলি 'হয়' পরস্পর সমান হইবে, না-হয়, তাহাদেব মাত্রার ক্রম অনুসারে তাহাদিগকে সাজাইতে হইবে। কিন্তু গঙে নানা উপায়ে পর্কেব মধ্যে

পৰ্ব্বাংশগুলি সাজান যায়। আমাদের উদ্ধৃত পংক্তিগুলিতে নিম্নলিখিতভাবে পৰ্ব্বাংশবিভাগ হইয়াছে, দেখা যাইতেছে :

	পৰ্ব্বাংশ
১ম বাক্য—[২]। [৪]	... ২
৩য় —(১+৩=) ৪। (২+২=) ৪	... ২
৩য় —[২]। (৩+২=) ৫। (২+৪+৩=) ৯। (৩+৪=) ৭	... ৪
৪র্থ —[২]। (২+২=) ৪। (২+৩+২=) ৭। [২]। (২+৩=) ৫। (২+৩+২=) ৭	... ৬
৫ম —(৩+২=) ৫। (৩+৩+৪=) ১০। [৩]। (২+৩=) ৫। (৪+২=) ৬	... ৫
৬ষ্ঠ —[২]। (৩+৩=) ৬। (২+২=) ৪	... ৬
৭ম —[৩]। (৪+৪=) ৮। (৩+৩+৩=) ৯। (৩+৫+২=) ১০। (২+৩+৪=) ৯	... ৫
৮ম —[২]। (৩+২=) ৫। (৩+২=) ৫	... ৩
৯ম —[২]। (২+২=) ৪। (৩+৩+২=) ৮। (২+৩=) ৫। (২+২=) ৪। (৩+২=) ৫	... ৬
১০ম —[২]। (৩+৪=) ৭। (৩+৩=) ৬। (৩+২=) ৫। [৪]	... ৫
১১ম —[২]। (২+২=) ৪। (৩+৫+২=) ১০। (২+৪+২=) ৮। (২+২=) ৪	... ৫
	৪৬

এটাবার বিশ্লিষ্ট উদ্ধৃতাংশের চন্দোলক্ষণ সম্বন্ধে কয়েকটি মন্তব্য করার সুবিধা হইবে।

এখানে মোট ৪৬টি পৰ্ব্ব আছে। কল্পে যে পৰ্ব্বগুলির দুইদিকে [] চিহ্ন দেওয়া হইয়াছে, সেগুলিতে মাত্র একটি কবিতা পৰ্ব্বাংশ আছে। এইকপ ১৩টি পৰ্ব্ব ১১টি বাক্যের মধ্যে আছে। মোটামুট প্রত্যেক বাক্যে এইকপ একটি পৰ্ব্ব থাকে ধরা যাইতে পারে। এইকপ পৰ্ব্ব একটি মাত্র পৰ্ব্বাংশ থাকে বলিয়া কোনরূপ ছন্দঃস্পন্দন ইহাতে পাওয়া যায় না, সুতরাং সূক্ষ্মবিচারে ইহাদিগকে ছন্দের পৰ্ব্ব বলা উচিত নয়। বাস্তবিক পক্ষে ইহাবা ছন্দেব অতিরিক্ত (hypermetric) এক-একটি শব্দ মাত্র। বাক্যের মধ্যে যেখানে নূতন একটি ছন্দঃপ্রবাহের আৰম্ভ, তাহার পূর্বে ইহাদিগকে পাওয়া যায়। কবিতা ছন্দঃপ্রবাহের শেষেও ইহাদিগকে দেখা যায়। এই নিঃস্পন্দ শব্দগুলিকে ভর করিয়াই ছন্দতরঙ্গে ভেলা ভাসাইতে হয়, কখন কখন ছন্দের ভেলা আসিয়া

এইরূপ শব্দগুলিতে ঠেকিয়া স্থির হয়। পণ্ডেও কখন কখন এইরূপ অতিরিক্ত শব্দের ব্যবহার দেখা যায়, কিন্তু ইহাদের ব্যবহার গণ্ডেই অপেক্ষাকৃত বহুল।*

বিশেষ করিয়া লক্ষ্যের বিষয় এই যে, উদ্ধৃতাংশে নানা বিভিন্ন আদর্শে পর্কের মধ্যে পর্কাদের সন্নিবেশ হইয়াছে। পণ্ডে তিনটি পর্কাদের দ্বারা কোন পর্ক গঠিত হইলে তাহাদের প্রথম দুইটি বা শেষ দুইটি পর্কাদ্বয় সমান রাখিতে হয়, অপেক্ষাকৃত হ্রস্বতর বা দীর্ঘতর আব-একটি পর্কাদ্বয় পর্কের আদিতে বা শেষে স্থান পায়, কিন্তু মধ্যে কদাচ তাহার স্থান হয় না। গণ্ডে কিন্তু তাহা চলিতে পারে, এমন কি মধ্যলঘু বা মধ্যগুরু অর্থাৎ তরঙ্গায়িত ছন্দোযুক্ত পর্কের ব্যবহারেই গণ্ডের একটি বিশিষ্ট লক্ষণ কানে ধরা পড়ে। উদ্ধৃতাংশে ১০টি পর্কে তিনটি করিয়া পর্কাদ্বয় আছে। তন্মধ্যে মাত্র তিনটির গঠনরীতি পণ্ডরীতির অনুরূপী (‘অগণ্য উজ্জল জ্যোতিঃপুঞ্জ’, ‘গুরু-গন্তীর গর্জনে’, ‘ধবল-তুষাব-মৌলি’)। কিন্তু ‘শুভ চন্দ্রমা এসে’, ‘স্নান করিয়ে দেয়’ ইত্যাদি পর্কের ব্যবহার পণ্ডে চলে না।

এতদ্বিধা গণ্ডে পবম্পর অসমান তিনটি পর্কাদ্বয় লইয়াও পর্ক গঠিত হইতে পারে, পণ্ডে তাহা চলে না। এই ধরণের চারিটি পর্ক উদ্ধৃতাংশে দেখা যায় (‘এব গাঢ়-নীল আকাশ’, ‘প্রকাণ্ড দৈত্যসৈন্তের মত’, ‘এর আকাশ ছেয়ে আসে’, ‘বিরাট স্বেচ্ছাচারের মত’)। অসমান তিনটি পর্কাদ্বয় থাকিলে বৃহত্তম পর্কাদ্বয়টি আদি, অন্ত বা মধ্য যে-কোন স্থানে বসান যাইতে পারে। ‘এর গাঢ়-নীল আকাশ’ এই পর্কটিতে মধ্য এবং ‘এর আকাশ ছেয়ে আসে’ এই পর্কটিতে অন্তে বৃহত্তম পর্কাদ্বয়টির স্থান হইয়াছে।

(‘প্রকাণ্ড দৈত্যসৈন্তের মত’ ও ‘বিরাট স্বেচ্ছাচারের মত’ এই দুইটি পর্ক সম্বন্ধে একটি কথা বলা দরকার। আপাততঃ মনে হয় যেন ইহাদের সঙ্কেত ৩+৫+২, সুতরাং এই দুইটি পর্কে যেন গণ্ডছন্দের ব্যত্যয় হইয়াছে। কিন্তু ইহাদের আবৃত্তি হয় ৩+৪+৩ এই সঙ্কেত অনুসারে, ‘বিরাট স্বেচ্ছাচার এবমত’ এই ধরণে।)

লক্ষ্য করিবার বিষয় যে গণ্ডে নয় মাত্রার পর্কের যথেষ্ট ব্যবহার আছে, কিন্তু পণ্ডে নয় মাত্রার পর্কের ব্যবহার দেখা যায় না। পণ্ডে সাত মাত্রার পর্ক

* পণ্ডের মধ্যে গণ্ডের আভাস আশার বলে অনেক সময়ে নূতন ধরণের বৈচিত্র্য উৎপন্ন হয় এবং পণ্ডের বাস্তবশক্তি বৃদ্ধি হয়। ইহা সমস্ত ভাষাতেই ছন্দের একটি গুণ রহস্য। পণ্ডে ছন্দের অতিরিক্ত শব্দ যোজন করা গণ্ডের আভাস আনিবার অন্ততম উপায়।

যে ভাবে গঠিত হয়, তাহা ভিন্ন অন্য উপায়েও গড়ে সাত মাত্রার পর্ব রচিত হইয়া থাকে।

পঞ্চছন্দ ও গণ্ডছন্দের মধ্যে সর্বপ্রধান পার্থক্য এই যে—পঞ্চছন্দ একপ্রধান এক গণ্ডছন্দ বৈচিত্র্যপ্রধান। পণ্ডে এক-একটি বৃহত্তর ছন্দোবিভাগের অর্থাৎ চরণের অন্তর্ভুক্ত পর্বগুলি সাধারণতঃ সমান হয়, কেবল চরণের শেষ পর্বটি পূর্ণ বিরামের পূর্বে অবস্থিত বলিয়া অনেক সময়ে বৃহত্তর হয়। যে স্থলে পর পর পর্বগুলির মাত্রা সমান নয়, সে স্থলে কোন সুস্পষ্ট আদর্শের অনুসরণে তাহাদের মাত্রা নিয়মিত হয়। গড়ে কিন্তু বৈচিত্র্যেরই প্রাধান্য। পর পর পর্বগুলি সমান না হওয়া কিংবা কোন নম্রার অনুসরণে পর্বের মাত্রা নিয়মিত না হওয়াই গানের রীতি। বাক্যের অন্তর্ভুক্ত পর্বগুলি সাময়িক আবেগের প্রকৃতি অনুসারে কখন কখন ক্রম বৃহত্তর, কখন কখন দীর্ঘতর হয়। কিন্তু বাক্যের শেষে পৌছিলে এইরূপ গতির প্রতিক্রিয়া হয়, প্রায়ই শেষ পর্বের বিপরীত প্রবৃত্তি দেখা যায়। ইহাতেই গানের ভারসাম্য রক্ষিত হয়। এই ধরণের গতি হইতেই বিশিষ্ট গণ্ডছন্দের লক্ষণ প্রকটিত হয়। উদ্ভ্রাণশব্দ পর্বগুলি সম্বন্ধে আলোচনা করিলে ইহা বুঝা যাইবে।

প্রথম বাক্যটির দুইটি পর্বই একশব্দযুক্ত এবং ছন্দঃস্পন্দনহীন। শুধু এটি বাক্যটি হইতেই কোনরূপ ছন্দের অস্তিত্ব বুঝা যায় না। দ্বিতীয় বাক্যটিতে চারি মাত্রার পরস্পর সমান দুইটি পর্ব আছে। দুইটি পরস্পর সমান পর্ব থাকায় এই বাক্যটির ভারসাম্য রক্ষিত হইয়াছে। গড়ে এইরূপ প্রতিক্রিয়া ব্যবহার চলে, কিন্তু গণ্ডছন্দেরই ইহা বিশিষ্ট লক্ষণ। স্তত্রায় ইহাতে বিশিষ্ট গণ্ডছন্দ পাওয়া যায় না। কিন্তু প্রথম ও দ্বিতীয় বাক্যটি একত্র পাঠ করিলে এবং একই ছন্দঃপ্রবাহের অংশ বলিয়া ধরিলে, গণ্ডছন্দের লক্ষণ পাওয়া যায়। তাহা হইলে প্রথম বাক্যটিকে ৬ মাত্রার একটিপর্ব এবং দ্বিতীয় বাক্যটিকে ৮ মাত্রার আর-একটি পর্ব বলিয়া ধরা যায়। সে ক্ষেত্রে গণ্ডছন্দ উত্থানশীল (rising) ছন্দের ভাব আসিবে। তৃতীয় বাক্যটিতে একটি অতিরিক্ত শব্দের উপর বোঝা দিয়া ছন্দের প্রবাহ আরম্ভ হইয়াছে, পর পর পর্বগুলি বিশিষ্ট গণ্ডছন্দের আদর্শে অর্থাৎ তরঙ্গায়িত ভাবে (waved rhythm) সন্নিবিষ্ট হইয়াছে। ছন্দঃপ্রবাহ প্রথমে উত্থানশীল এবং শেষে একটি উপান্ত্য পর্বের পৌছিয়া পতনশীল হইয়াছে। এইরূপ পর্বসন্নিবেশ অত্যন্ত বাক্যেও দেখা

যাইবে। কোন কোন বাক্যে, যেমন ৪র্থ ও ৯ম বাক্যে, দুইটি প্রবাহ আছে। দুইটি প্রবাহের মধ্যস্থলে একটি ছন্দের অবস্থান আছে। ছন্দের প্রবাহ কখন উত্থানশীল, কখন তরঙ্গায়িত। অনেক সময়েই ছন্দঃপ্রবাহের বৌক আরম্ভ হইবার পূর্বে অতিরিক্ত শব্দের ব্যবহার আছে। কদাচ, যেমন ১০ম বাক্যে, পতনশীল ছন্দও পাওয়া যায়। কচিৎ প্রতীক্সম পর্কের যোজন্য দেখা যায়, কিন্তু এরূপ ব্যবহার গল্পছন্দে খুব কম। অত্যাশ্র আদর্শের ছন্দঃপ্রবাহের মধ্যে পড়িয়া ইহার প্রভাব ক্ষীণ হইয়া থাকে।

পর পর পর্কগুলি গড়ে ঠিক একরূপ না হওয়াই বাঞ্ছনীয়। তাহাদের মোট মাত্রাই সাধারণতঃ সমান থাকে না। যেখানে পর পর দুইটি পর্কের মোট মাত্রা সমান, সে ক্ষেত্রে তাহাদের মধ্যে পর্কীক্সসন্ধিবিশেষের দিক্ দিয়া পার্থক্য থাকে। যেখানে সেদিক্ দিয়াও মিল আছে, সেখানে অন্ততঃ যুক্তাক্ষর ব্যবহারের দিক্ হইতে বৈষম্য আছে, এবং তদ্বারা সমান মাত্রাব ও একই সঙ্কেতের দুইটি পর্কের মধ্যে অশব্দশ্রু পদ্ধতিশ্রু হয়। এইরূপে গড়ে বৈচিত্র্য রক্ষা হইয়া থাকে।

গড়ে সাধারণতঃ এক-একটি বাক্যেই ছন্দের আদর্শের পূর্ণতা হইয়া থাকে, সুতরাং স্তবকগঠনের প্রয়াস থাকে না। তবে আবেগবহুল গড়ে কখন বখন পর পর কয়েকটি বাক্য লইয়া একটি ছন্দের আদর্শ গড়িয়া উঠিতেছে দেখা যায়। এরূপ স্থলে সেই আদর্শ তরঙ্গায়িত ছন্দের আদর্শের অনুবপ হইয়া থাকে। বস্তুতঃ তরঙ্গায়িত ছন্দই গড়ের বিশিষ্ট ছন্দ।

বাংলা ছন্দের সংক্ষিপ্ত ইতিহাস

বৈদিক ও লৌকিক সংস্কৃতে যে সমস্ত ছন্দ প্রচলিত ছিল, সেগুলি প্রধানতঃ ‘বৃত্ত’-জাতীয়।* তাহাতে প্রত্যেক প্রকারের ছন্দোবন্ধের একটা শক্ত কাঠামো ছিল, একটা কঠোর নিয়ম অনুসারে সুনির্দিষ্ট পারস্পর্য্য অমুযায়ী ব্রহ্ম ও দীর্ঘ অক্ষর বসানো হইত। মোট মাত্রাসংখ্যার অন্য কোন ভাবনা ছিল না, গানে যেমন সুরের পারস্পর্য্যটা মুখ্য, বৃত্ত ছন্দেও তদ্রূপ। কিন্তু সংস্কৃত সাহিত্যের শেষের যুগে ও অনেক প্রাকৃত ছন্দে দেখিতে পাওয়া যায় যে, অন্য রকমের একটা লক্ষণ কুটিয়া উঠিতেছে, সমস্ত পদ কয়েকটি সমমাত্রিক ভাগে বিভাজ্য হইতেছে, কখন বা একই রকমের গণের পুনরাবৃত্তি হইতেছে। আসল কথা, মাত্রাসমকন্ডের নীতি ভারতীয় ছন্দে প্রবেশলাভ করিতেছে। এই সময়েই গীতি আখ্যা, জাতি ছন্দ, মাত্রাচ্ছন্দ প্রভৃতি শ্রেণীর ছন্দ পাওয়া যায়। কি প্রকারে এই পরিবর্তন সাধিত হইল তাহা এখন বলা প্রায় অসম্ভব। তবে আমার ধারণা এই যে, বৈদিক ছন্দের সঙ্গে আদিম ভারতীয় ছন্দের সংস্পর্শ ও সংঘাতের ফলে এরকম অবস্থা দাঁড়াইয়াছিল। সংস্কৃত সাহিত্যের শেষের যুগে সংস্কৃত ভাষার ব্যবহার বহু অনার্য্যসম্প্রদায় লোকের মধ্যে ব্যাপ্ত হইয়াছিল। সেই সব অনার্য্যদের বোধ হয় মজ্জাগত একটা প্রবৃত্তি ছিল—মাত্রাসমকন্ডের দিকে। তাহাতেই বোধ হয় এই পরিবর্তন। বাহা হউক, জয়দেবের লেখায় দেখি যে, প্রাচীন বৃত্তচ্ছন্দের মূল প্রকৃতি ছাড়িয়া অনেক দূর অগ্রসর হইতে হইয়াছে। কিন্তু তাহাতেও একটা জিনিষ বজায় আছে দেখা যায়—অর্থাৎ সংস্কৃত অমুযায়ী ব্রহ্ম ও দীর্ঘের প্রভেদ। কিন্তু ‘বৌদ্ধ গান ও দোহা’র দেখি, তাহাও নাই। বাংলা ছন্দের যে মূল লক্ষণগুলি সংস্কৃত ছন্দ হইতে তাহার প্রভেদ নির্দেশ করে,—অর্থাৎ সমমাত্রার দুই-তিনটি পর্ব্ব লইয়া এক-একটি চরণগঠন এবং পর্ব্বাক সংযোগনের আবশ্যকতা অনুসারে অক্ষরের দৈর্ঘ্যনির্ণয়, তাহা, ‘বৌদ্ধ গান ও দোহা’র মধ্যেই পাওয়া যায়। অন্য কোন প্রমাণ না থাকিলেও শুধু ছন্দের প্রমাণ হইতেই বলা যায় যে, ‘বৌদ্ধ গান ও দোহা’তে আমরা প্রাকৃত প্রভৃতির যুগ অতিক্রম করিয়াছি; নূতন ভাষার উদ্ভব হইয়াছে।

* “পদ্য চতুশ্লোকী তচ্চ বৃত্তং জাতিবিক্তি বিধা” (ছন্দোমঞ্জরী)।

କାୟା ତତ୍ତ୍ୱବର । ପଦ୍ମ ବି ଡାଳି	(ସାଧାର୍ଣ୍ଣ ଟାଟାଲ । ସାକ୍ଷମ ଗୁଡ଼ି
ଚକ୍ର ଶ୍ରୀ । ପଞ୍ଚାଶ ବାଳ	ପାର ପାନି ଲୋଭ । ନିର୍ଭବ ତରୁଣି
(ସଂସ୍କୃତ ରୀତି)	(ଆଧୁନିକ ରୀତି)

ইহার পরের যুগে একটা নতুন বকমের শ্রোত দেখিতে পাই। মধ্যযুগের বাংলায় দেখি ক্রমশঃ যেন দীর্ঘস্বরের ব্যবহার কমিয়া আসিতেছে। তাহার ফলে যে সমস্ত পদ্যরচনা আগে হয়ত ৮+৮ এই সঙ্কেতে পড়া হইত, সেগুলি পড়া হইতে লাগিল ৮+৭এ, এবং ক্রমে সেগুলি পড়া হইতে লাগিল, ৮+৬এ, তাহাই শেষে হইল পদ্যরের বাঁধা নিয়ম। লাচাড়িও সেই ৮+৮+১২ হইতে হ্রস্বতর হইয়া দাঁড়াইল ৮+৮+১০এ। এই যে একটা প্রবৃত্তি—যাহার অল্প ক্রমশঃ প্রাচীন উচ্চারণের বাঁধা মাত্রাপদ্ধতি উঠিয়া গেল, এবং বলিতে গেলে ক্রমে দীর্ঘস্বরের ব্যবহারই চলিয়া গেল—ইহার মধ্যে আমাদের ভাষায় ও সমাজের একটা বড় তথ্য লুক্কায়িত আছে বলিয়া মনে করি। সম্ভবতঃ ইহার রহস্য এখন পর্য্যন্ত উদ্ঘাটিত হয় নাই।

* পরামর্শের কাঠামো বহু পূର୍বে রচিত আকৃত পড়ে পাওয়া যায় । যথা—

পরিচালনাযোগ্য ক্রিয়ণপদঃ
অভিন্নহমাণো উদবগিষ্টিঃ
উদ্ভূতগণবজ্জুতিমিরন্তরে—
উৎসর্গিত চন্দ্রে। গগনতলে

(ଉତ୍ତର-ମାଟାଧାସ)

ছন্দের বাহন ছিল। মধ্যযুগ হইতে ভারতচন্দ্রের পূর্ব পর্যন্ত মনে হয় যেন বাংলা ছন্দ প্রাচীন রীতির নিশ্চয়তার ঘাট হইতে ছাড়া পাইয়া অনিশ্চয়তার স্রোতে ডালিয়া বেড়াইতেছিল, তাহার পবে যেন ভারতচন্দ্রের যুগে আর-একটা নিশ্চয়তার ঘাটে আসিয়া ভিড়িল। ততদিনে আবার একটা যেন নূতন পদ্ধতির সৃষ্টি হইয়াছে; এই রীতিতে সমস্ত অক্ষরই হ্রস্ব, কেবল শেষের অঙ্কই ইলঙ অক্ষর দীর্ঘ। ছন্দের ভিত্তি হইল পদ্বী, এবং সাধারণতঃ সেই পদ্বী হইবে আট মাত্রার। বাংলা হস্তলিপির কায়দা অনুসারে মাত্রাসংখ্যার আর হরফের সংখ্যার মিল হওয়াতে লোকে ভাবিতে লাগিল যে ছন্দনির্ণয় হয় হরফ বা তথাকথিত অক্ষর গণনা করিয়া। এই ভুলের জন্ত অবশ্য মাঝে মাঝে একটু-আধটু অসুবিধাও হইত, তাহা ছাড়া চরণ যে ছন্দের মূল উপকরণ নয় এইটা না-বোঝার জন্ত কখন কখন ৭+৭কে ৮+৬এর সমান ধরিয়া চালান হইত।

ধ্বনির ঐক্যের সঙ্গে সঙ্গে বৈচিত্র্যের সমাবেশই ছন্দ। ঐক্য তাহাকে দেয় প্রাণ, বৈচিত্র্য তাহাকে দেয় রূপ। ঐক্যসূত্র না থাকিলে পঙ্খের ছন্দ হয় না, কিন্তু শুধু একটা ঐক্যসূত্র থাকাই ছন্দের পক্ষে যথেষ্ট নয়, তাহাতে ছন্দ হয় একঘেয়ে ও নিস্তেজ। ছন্দের যে বিচিত্র ব্যঞ্জনশক্তি, প্রাণের রসকে রূপায়িত করিবার যে ক্ষমতা, কাব্যের বাণীকে কানের ভিতর দিয়া মর্মে প্রবেশ করাইবার যে শক্তি আছে,—তাহা নির্ভর করে বৈচিত্র্যের উপযুক্ত সমাবেশের উপর। ঐক্য ছন্দের তাল, বৈচিত্র্য ছন্দের সুর। আধুনিক বাংলা ছন্দের একটা স্পষ্ট বীতি গড়িয়া উঠিবার পূর্বে ঐক্যের সূত্রটাই ভাল নির্দিষ্ট ছিল না, স্তব্রাং তখনকার দিনে পঙ্খরচনায় বৈচিত্র্য আনিবার কোন বিশেষ প্রয়াস দেখা যায় না। কি প্রকারে ঐক্য ও সৌম্য বজায় থাকে সেই দিকেই কবিকুলের একান্ত প্রয়াস ছিল। যখন তথাকথিত বর্ণমাত্রিক বা হরফ-গণনা ছন্দোবন্ধের রীতিটা স্পষ্ট হইল, তখন একটা নির্ভরযোগ্য ঐক্যসূত্র পাইয়া বাংলার কবিকুল যেন হাঁফ ছাড়িয়া বাঁচিল। এই যে কয়েক শতাব্দী ধরিয়া বাংলা ছন্দ যেন পথ খুঁজিয়া খুঁজিয়া বেড়াইতেছিল, তাহার সেই প্রয়াসের চরম পরিণতি ও সার্থকতা দেখি ভারতচন্দ্রের কাব্যে।

ভারতচন্দ্রের একটু সদাজাগ্রত ছন্দোবোধ ছিল বলিয়া শুধু ছন্দের মধ্যে ঐক্যসাধন করিয়াই তিনি সম্পূর্ণ তুষ্ট হইতে পারেন নাই। তিনি ছন্দ মনোহারিত্ব বা বৈচিত্র্য আনার চেষ্টাও করিয়াছিলেন। একটু নূতন সঙ্কেতে চরণ গঠন করার চেষ্টা, নূতন সংখ্যক মাত্রা দিয়া পদ্বী ভেদ্য করার চেষ্টা তিনি

করিয়াছিলেন এবং কৃতকার্যও হইয়াছিলেন। লঘু ত্রিপদী তাঁহার সময় হইতেই খুব বেশীভাবে চলিত হইয়াছে। কিন্তু এদিক দিয়া যে ছন্দঃস্পন্দনের বৈচিত্র্য আনার বিষয়ে খুব সুবিধা হইবে না, তাহা তিনি বুঝিতে পারিয়াছিলেন। সেইজন্য তিনি একেবারেই পর্কের ভিতরে ধ্বনির স্পন্দন আনিবার চেষ্টা করেন। তিনি সংস্কৃতে সুপণ্ডিত ছিলেন, সুকৌশলে তিনি সংস্কৃতের অনুযায়ী দীর্ঘ স্বরের উচ্চারণ বাংলায় আনিবার চেষ্টা করেন, এবং অনেক স্থলে যে রকম সাকল্য লাভ করিয়াছেন তাহাতে তাঁহার গভীর ছন্দোবোধের পরিচয় পাওয়া যায়। কিন্তু সব জায়গাতেই যে তিনি কৃতকার্য হইয়াছেন তাহা বলা যায় না। সুতরাং এই কারণে, হয়ত, বহুল পরিমাণে এ চেষ্টা তিনি করেন নাই। আর-একটা নূতন ঢঙের ছন্দ তিনি বাংলা সাহিত্যে প্রচলন করেন—বাংলা গ্রাম্য ছড়ার ছন্দ হইতে। ইহার বিশেষত্ব এই যে, ইহাতে প্রবল স্বাসাঘাত থাকে, তজ্জন্ম একটা বিশেষ উল্লেখযোগ্য দোলা অনুভব করা যায়। ইহার প্রতি পর্কে চার মাত্রা ও দুই পর্কাক। ইহার ইতিহাস সম্ভবতঃ ছন্দের সনাতন ধারার সহিত সংশ্লিষ্ট, অনার্যদের নাচ ও গানের তালেব সহিত ইহার খুব মিল দেখা যায়, এবং বাঙালীর ছন্দোবোধের সহিতও ইহা বেশ খাপ খায়। আজও ঢাকের বাগ্মী ইহার প্রভাব দেখা যায়। ভারতচন্দ্র কিন্তু এই রীতি সম্বন্ধে বিশেষ পরীক্ষা করেন নাই, বোধ হয় ইহার প্রাকৃত ও গ্রাম্য সংশ্লিষ্টের জন্য তিনি সাহিত্যে ইহার ব্যবহারে সঙ্কুচিত ছিলেন।

উনবিংশ শতাব্দীতে ইংরাজী শিক্ষাদীক্ষার প্রবল প্রভাবে বাংলা ছন্দও একটা বিপ্লবের সূচনা হইল। দীর্ঘ ও গুপ্ত ভারতচন্দ্রেরই পদ্যক অনুসরণ করিয়া গিয়াছেন, যদিও ছড়ার ছন্দকে সাহিত্যে কতকটা জাতে তুলিবার কাজ তিনি করিয়াছেন। তাহার পরে আসিল বৈচিত্র্যের সন্ধানের যুগ। বাংলা ছন্দের স্বপ্নভঙ্গ হইল, নির্ধরের মত সে বাহির হইয়া পড়িল।

প্রথম কিছুদিন সংস্কৃত ছন্দ ঢালাইবার একটু চেষ্টা হইয়াছিল। মদনমোহন তর্কালঙ্কার প্রভৃতি মাঝে মাঝে কৃতকার্য হইলেও, ঐ ধরনের উচ্চারণ যে বাংলায় চলিবে না তাহা বেশ বোঝা গেল। তখন খুব বেশী করিয়া বৌদ্ধ পড়িল নূতন নূতন সঙ্কেতে চরণ গঠন করার এবং নানা বিচিত্র নক্সায় স্তবক গড়িয়া তোলার চেষ্টার উপর। সে চেষ্টার বোধ হয় চরম পরিচয় পাই রবীন্দ্রনাথের কাব্যে। আমার 'Rabindranath's Prosody' গ্রন্থে তাঁহার বিচিত্র চরণ ও স্তবকের কথা বলিয়াছি। এই চরণ ও স্তবকের গঠন বৈচিত্র্যের ভিতর দিয়াই আধুনিক

বাংলা গীতিকাব্যের অমূল্যত্বের ব্যঞ্জনা হইয়াছে। মধুসূদনের ‘ব্রজাঙ্গনা’র বেদনা, ‘আশুবিলাপে’র বিষাদ, হেমচন্দ্রের ‘ভারতসঙ্কীর্ণ’ের উদ্দীপনা হইতে আরম্ভ করিয়া রবীন্দ্রনাথের ‘পূর্ববী’র আত্মান পর্য্যন্ত এই বৈচিত্র্যে ধ্বনিত হইয়াছে।

বৈচিত্র্য আধুনিক ছন্দে আনা হইয়াছে আরও দুই-এক দিক দিয়া। হস্ত অক্ষর বাংলায় দীর্ঘ হইতে পারে, রবীন্দ্রনাথ সর্বদাই হস্ত অক্ষরকে দীর্ঘ বলিয়া ধরার একটা প্রথা চালাইয়াছেন। তাহার ফলে আধুনিক বাংলায় একটা বিশিষ্ট মাত্রাচ্ছন্দ চলিত হইয়াছে। ইহাতে পঞ্চ লেখা অনেকের পক্ষে সহজ হইয়াছে, এবং যুক্তবর্ণ যেখানেই আছে সেখানেই একটা দোলা বা তরঙ্গের সৃষ্টি হয় বলিয়া পূর্বের মধ্যোই একটা বৈচিত্র্য আনা সম্ভব হইয়াছে। কিন্তু এ ছন্দে লয়-পরিবর্তন নাই, ইহাতে গান্ধীর্ষ্য বা উদাস্ত ভাব নাই, ইহাতে অমিতাক্ষর ছন্দও রচনা করা যায় না, কোন রকম মুক্ত ছন্দও হয় না। ইহা গীতিকবিতার পক্ষে খুব উপযোগী।

এতদ্ভিন্ন ছড়ার ছন্দ আজকাল উচ্চ সাহিত্যে বেশ চলিতেছে। ইহাতে স্বাসাঘাতের পৌনঃপুনিকতাব জন্ম ছন্দে বেশ একটা আবর্তের সৃষ্টি হয়। সাহিত্যে ইহার বহুল প্রচলনের জন্ম রবীন্দ্রনাথের যথেষ্ট গৌরব আছে। ‘পলাতকা’র কবিতায়, ‘শিশু’র অনেক কবিতায় এই ধরণের ছন্দোবদ্ধ আছে।

কিন্তু সব চেয়ে বড় যুগান্তর আনিলেন মধুসূদন অমিতাক্ষরে। তিনি দেখাইলেন যে বাংলায় ছন্দ যতির অমুগামী হওয়ার কোন আবশ্যিকতাই নাই। (১) ইহাই হইল তাঁহার অমিতাক্ষরের এবং মধুসূদনের গুরু Milton-এর blank verse-এর আসল কথা। এইজন্ম আমি তাঁহার blank verseকে বলি অমিতাক্ষর নয়, অমিতাক্ষর—কারণ ঠিক কত মাত্রা বা অক্ষরের পর ছেদ আসিবে সে বিষয়ে কোন নিয়ম নাই। এইখানে বাংলা ছন্দ প্রথম পাইল স্বৈচ্ছাবিহারের ও মুক্তির স্বাদ। যতিব নিয়মাসারিতার জন্ম অবশ্য একটা ঐক্যমন্ত্র রহিয়া গেল, কিন্তু ঐক্যের রঙ ছাপাইয়া উঠিল বৈচিত্র্যের জ্যোতি।

এই যে সন্ধান মধুসূদন দিয়া গেলেন তাহার এখনও শেষ হয় নাই। আধুনিক বাংলা ছন্দ একটা নয়মের শৃঙ্খলা হইতে মুক্তি পাইয়া স্বৈচ্ছাকৃত বৈচিত্র্যের মধ্যে অমূল্যত্বের স্পন্দনকে প্রকাশ করিতে চেষ্টা করিতেছে। কিন্তু

(১) কালীরাম দাসের মহাভারতে ইহার উদাহরণ পাওয়া যায়।

দ্রোণ বলিলেন * যত | আশাস্য তু ভবা ||

দক্ষিণ হস্তঃ বৃদ্ধ | অশুভিতি দিব্য ||

মধুসূদনের অমিতাক্ষর যেন ঐক্যকে বড় বেশী বর্জন করিয়াছে প্রথমতঃ এই রকম অনেকে মনে করিতেন। হেমচন্দ্র ও নবীনচন্দ্র ইহাকে অনেকটা নরম করিবার চেষ্টা করিয়াছিলেন। রবীন্দ্রনাথ আবার অমিতাক্ষরের সঙ্গে মিতাক্ষর রাখিয়া এক অপরূপ ছন্দ চালাইয়াছেন, তাহাতে অমিতাক্ষরের বৈচিত্র্যও আছে। গৎচ মিতাক্ষরজনিত ঐক্যটাও কানে বেশ ধরা দেয়। ইহা এখন সুপ্রচলিত। মধুসূদন ছন্দ ও যতিকে বিযুক্ত করিয়াছিলেন, কিন্তু যতির দিক্ দিয়া একটা বাঁধা ছাঁচ রাখিয়াছিলেন। অনেকে এই দোরোখা ছন্দ তত পছন্দ করেন না। সেইজন্ম গিরিশচন্দ্র আর-একটু অগ্রসর হইয়া বিভিন্ন মাত্রার পর্ক দিয়া চরণ গঠন করিতে লাগিলেন, তবে প্রত্যেক চরণে প্রায়ই সমসংখ্যক পর্ক রাখিয়া একটা কাঠামো কতকটা বজায় রাখিয়াছেন। রবীন্দ্রনাথ বলাকার ছন্দে আর-এক দিক্ দিয়া গিয়াছেন। তিনি ৮+১০ এই আঠার মাত্রার চরণকে ভিত্তি করিয়া মাঝে মাঝে অপূর্ণ বা খণ্ডিত পর্ক যথেষ্ট বসাইয়াছেন, আবার কখন অতিরিক্ত শব্দ যোজন্য করিয়া ছন্দের প্রবাহ ক্ষিপ্ত করিয়াছেন, কিন্তু ইহাতে ছন্দের বন্ধন একেবারে ছিন্ন হইবার সম্ভাবনা আছে মনে করিয়া হৃকৌশলে মিলের দ্বারা চরণপরম্পরার মধ্যে একটা বন্ধন রাখিয়াছেন। ভাববৈচিত্র্য-প্রকাশের পক্ষে ইহা খুব উপযোগী হইয়াছে।

কিন্তু এ সমস্ততেই পদ্যের নিয়মানুসারী একটা কিছু ঐক্য রাখার চেষ্টা হইয়াছে। ঐক্যকে একেবারে বাশ দিলে হয় free verse বা মুক্তবন্ধ ছন্দ। তাহা বাংলায় তেমন চলে নাই। বোধ হয় সে জিনিসটা আমাদের কচিসঙ্গত নহে। কেহ কেহ ভুল করিয়া ‘পলাতক’র ছন্দকে মুক্তবন্ধ বলেন। সে কথাটা ঠিক নয়, বাবণ ‘পলাতক’র ববাবর সমমাত্রার (চার মাত্রার) পর্ক ব্যবহৃত হইয়াছে।

পদ্যের বিশিষ্ট বীতিতে গঠিত পর্ক এবং পদ্যছন্দের রূপকল্প উপরের সব রকম লেখাতেই পাই। তাহা ছাড়া আবার গদ্যের ছন্দ আছে। তাহার এক-একটি পর্ক এক-একটি বাক্যাংশ, তাহাদের গঠনরীতি ভিন্ন, তাহাদের সমাবেশের রূপকল্পও অত্ৰরকম। তবে কি ভাবে এই গদ্যছন্দে পদ্যের রূপকল্প আনা যায় তাহার উদাহরণ পাওয়া যায়,—রবীন্দ্রনাথের ‘লিপিকা’য়।*

* বলিষাটা বিশ্ববিদ্যালয়ে বঙ্গসাহিত্য সমিতির অধিবেশনে ৩ই ফাল্গুন, ১৩৪৪ তারিখে প্রদত্ত বক্তৃতা ইহাতে উদ্ধৃত।

বাংলা ছন্দে রবীন্দ্রনাথের দান

রবীন্দ্রনাথের অতুলনীয় কবিত্বপ্রতিভা বাংলা ছন্দের ইতিহাসে যুগান্তর আনিয়াছে। ছন্দের সম্পদে আজ বাংলা বোধ হয় কোন ভাবার চেয়েই হীন নয়, যে-কোন ভাব বা প্রেরণা আজ বাংলায় ঠিক যোগ্য ছন্দে প্রকাশ করা সম্ভব। এমন কি যেখানে ভাব হয়ত ক্ষীণ, ভাষা দুর্বল, সেরূপ ক্ষেত্রেও শুধু ছন্দের ঐশ্বর্য্যই বাংলা কবিতাকে এক অপরূপ ত্রীতে মণ্ডিত করিতে পারে। বাংলা ছন্দের এই বিপুল গৌরব, চমৎকারিত্ব, বৈচিত্র্য ও অপরূপ ব্যঞ্জনশক্তি বহুল পরিমাণে রবীন্দ্রনাথের প্রতিভারই সৃষ্টি। অবশ্য এ কথা সত্য যে রবীন্দ্রনাথই বাংলা কাব্যের ইতিহাসে একমাত্র গুণী বা মৌলিক প্রতিভাশালী ছদ্মশিল্পী নহেন। তাঁহার পূর্বেও অনেকে বিশিষ্ট প্রতিভার পরিচয় দিয়াছেন, বিশেষতঃ মধুসূদন অমিত্রাকর ছন্দ সৃষ্টি করিয়া বাংলা ছন্দের ইতিহাসে সর্বাপেক্ষা সার্থক বিপ্লব সংঘটন করিয়াছেন। তবে রবীন্দ্রনাথের মত এত বহুমুখী এবং এতাদৃশ নব-নব-উন্মেষশালিনী প্রতিভা আর কাহারও ছিল কি না সন্দেহ। ছন্দে তাঁহার প্রতিভার উল্লেখযোগ্য কয়েকটি দানের সংক্ষিপ্ত পরিচয় নিম্নে দেওয়া হইল :

(১) আধুনিক বাংলা ছন্দের একটি প্রধান রীতি—আধুনিক বাংলা মাত্রাছন্দ বা ধ্বনিপ্রধান ছন্দ রবীন্দ্রনাথেরই সৃষ্টি। ‘মানসী’ কাব্যে রবীন্দ্রনাথ প্রত্যেকটি হলন্ত অক্ষরকে দ্বিমাত্রিক ধরিয়া ছন্দেরচনার যে বিশিষ্ট রীতি প্রবর্তন করিলেন, তাহা অবিলম্বে সর্বজনপ্রিয় হইয়া উঠিল এবং বাংলা ছন্দের ইতিহাসে এক নূতন ধারা প্রবাহিত হইল। আজ এই ধারাই বোধ হয় বাংলা ছন্দে সর্বাপেক্ষা প্রবল। এই রীতির বিস্তৃত পরিচয় পূর্বে দেওয়া হইয়াছে।

এক প্রকারের মাত্রাছন্দে বাংলা কবিতা রচনা পূর্বেও করা হইয়াছিল। বৈষ্ণব কবিরা এবং পরে আরও কোন কোন কবি এরূপ প্রয়াস করিয়াছিলেন। কিন্তু তাঁহার সংস্কৃতির মাত্রাই বাংলার চালাইবার চেষ্টা করিয়াছিলেন। যেখানে তাঁহারা হুবহু সংস্কৃতির অনুসরণের চেষ্টা করিয়াছেন, সেখানেই তাঁহাদের রচনা কৃত্রিমতাজড় ও ব্যর্থ হইয়াছে ; আর যেখানে তাঁহাদের প্রয়াস সার্থক হইয়াছে বলা যায়, সেখানে তাঁহারা স্থানে স্থানে মাত্র সংস্কৃত মাত্রাপদ্ধতির অনুসরণ

করিয়াছেন, অনেক স্থলে সেই পদ্ধতির বিরুদ্ধাচরণ করিয়াছেন। রবীন্দ্রনাথের অতুলনীয় প্রতিভাই বাংলার নিজস্ব মাত্রাবৃত্ত ছন্দের রীতি আবিষ্কার করিয়া বাংলা কাব্যকে সমৃদ্ধ করিয়াছে।

(২) খালাঘাতপ্রধান ছন্দ পূর্বে ছড়াতেই বা তজ্জাতীয় কোন হালকা রচনায় ব্যবহৃত হইত। রবীন্দ্রনাথ এষ্ট ছন্দে গুরুগম্ভীর কবিতাও রচনা করিয়াছেন। পূর্বে এই ছন্দে কেবল অপূর্ণ চতুর্পদিক বা দ্বিপদিক চরণের ব্যবহার ছিল, রবীন্দ্রনাথ এই ছন্দে পূর্ণ ও অপূর্ণ দ্বিপদিক, ত্রিপদিক, চতুর্পদিক ও পঞ্চপদিক চরণও রচনা করিয়াছেন (‘খেয়া’, ‘পলাতকা’, ‘ক্ষণিকা’ ইত্যাদি দ্রষ্টব্য)।

(৩) তানপ্রধান ছন্দে রবীন্দ্রনাথ যুক্তাক্ষর ব্যবহারের অপূর্ব কৃতিত্ব দেখাইয়াছেন। পূর্বে প্রায় প্রত্যেক কবিষ্ট যুক্তাক্ষর ব্যবহার কবিতা গিয়া মাঝে মাঝে ছন্দের সৌম্য নষ্ট করিতেন, এ দোষ রবীন্দ্রনাথের রচনার অতি বিরল।

(৪) রবীন্দ্রনাথ বহুপ্রকারের স্তবক উদ্ভাবন করিয়া বাংলা ছন্দের সমৃদ্ধি বৃদ্ধি করিয়াছেন। তাঁহার সৃষ্ট স্তবকগুলি যেমন নিজস্ব শ্রী ও ছন্দে গরীয়ান, তেমনই বিশেষ বিশেষ ভাবের বাহন হইবার উপযুক্ত। তিনিই দেখাইয়াছেন যে বাংলা ছন্দের মূল প্রকৃতি অনুধাবন কবিতাে পারিলে বাংলায় নব নব স্তবক রচনা করা চলিতে পাবে, কয়েকটি বাঁধা স্তবকের গভীর মধ্যে আবদ্ধ হইয়া থাকার কোন আবশ্যিকতা নাই। স্তবকই যে একটা বিশিষ্ট ভাব ও উপলক্ষের প্রতীক হইতে পাবে, তাহার গঠনকৌশল ও গতিই যে একটা বিশিষ্ট অল্পভূতির ছোঁতনা করিতে পাবে, তাহা রবীন্দ্রনাথই প্রমাণ করিয়াছেন। তাঁহার উদ্ভাবিত অনেক স্তবকই এখন বাংলা কাব্যে খুব চলিতেছে।

চতুর্দশপদী কবিতা (সনেট) ও তজ্জাতীয় কবিতা বচনাতেও রবীন্দ্রনাথ অনেক নূতনত্ব আনিয়াছেন। সনেটের মধ্যে মিত্রাক্ষর ও ছেদ বসাইবার রীতির নানা বিপর্যয় করিয়াছেন, চরণের ও পঙ্কীর দৈর্ঘ্যের ব্যতিক্রম করিয়াছেন, চরণের সংখ্যাও সর্বদা চতুর্দশ রাখেন নাই। চতুর্দশপদী কবিতার যে সহজ সংস্করণ এখন সুপ্রচলিত, রবীন্দ্রনাথই তাহার প্রবর্তক। আঠার মাত্রার চরণ লইয়া সনেট রচনাও তাঁহার কীর্তি (‘নৈবেদ্য’, ‘চৈতালি’ ইত্যাদি দ্রষ্টব্য)।

(৫) প্রাচীন দ্বিপদী, ত্রিপদী, ইত্যাদিতে আবদ্ধ না থাকিয়া রবীন্দ্রনাথ নানা নূতন ছাঁচের চরণ ব্যবহার ও প্রচলন করিয়াছেন। বাংলা ছন্দের উপকরণ

যে পর্ক এবং পর্কের ওজননের সাম্য বজায় রাখিয়া যে নানা বিচিত্র সঙ্কেতে চরণ রচনা করা যায়, তাহা রবীন্দ্রনাথই প্রথম সম্পূর্ণ উপলব্ধি করেন। চরণের এই গঠনবৈচিত্র্য যে ভাবের বৈচিত্র্যের যোগ্য বাহন হইতে পারে, তাহাও রবীন্দ্রনাথ দেখাইয়াছেন।

চতুস্পর্কিক চরণ, নব নব পরিপাট্য ত্রিপদী, আঠার মাত্রার চরণ ইত্যাদির বহুল প্রচলনের জন্ত রবীন্দ্রনাথের কৃতিত্বই সমাধিক।

(৬) বিলম্বিত লয়ের ছয় মাত্রার পর্ক এখন বাংলা কাব্যের প্রধান বাহন, এই পর্কের বহুল ব্যবহার ও প্রচলন রবীন্দ্রনাথই প্রথম করিয়াছেন। আমাদের সাধারণ কথোপকথনের ভাষার এক-একটি বাক্যাংশ যে প্রায়শঃ ছয় মাত্রারই কাছাকাছি হয়, ইহা রবীন্দ্রনাথ প্রথম লক্ষ্য করেন এবং এই তত্ত্বের ভিত্তিতে এই নব ছন্দ গড়িয়া তুলেন।

পঞ্চমাত্রিক ও সপ্তমাত্রিক পর্কের বিশিষ্ট গুণ লক্ষ্য করিয়া তাহাদের যথোচিত বিস্তৃত ব্যবহার রবীন্দ্রনাথই প্রথম করেন।

(৭) রবীন্দ্রনাথ এক প্রকার অভিনব অমিতাক্ষর চন্দের প্রচলন করেন। ইহাতে মিত্রাক্ষর বা মিলের ব্যবহার থাকিলেও, ছন্দ ও যতির অবস্থান এবং গতির দিক্ দিয়া ইহা মধুসূদনের অমিতাক্ষরের অনুরূপ। তবে তিনি মধুসূদনের ত্রায় ছন্দ ও যতির একান্ত বিরোধ ঘটান নাই, পর্কের মাত্রার হ্রাসবৃদ্ধি করিয়াছেন, কিন্তু যতটা সম্ভব কোন প্রকার (দ্রুত বা দীর্ঘ) যতির সহিত ছন্দের মিলন ঘটাইয়াছেন।

প্রথমতঃ চৌদ্দ অক্ষরের এবং পরে আঠার অক্ষরের চরণে তিনি এই ছন্দ রচনা করিয়াছেন (‘সোনার তরী’, ‘চিত্রা’, ‘কথা ও কাহিনী’ ইত্যাদি দৃষ্টব্য)।

(৮) রবীন্দ্রনাথ অনেক সময় মুক্তবন্ধ ছন্দে পঞ্চ রচনার প্রয়াস করিয়াছেন। তাঁহার এই প্রয়াস ও পরীক্ষার ফলে তিন প্রকারের অভিনব ছন্দোবন্ধ তিনি পণ্ডে প্রচলন করিয়াছেন :

(ক) ‘পলাতকা’র ছন্দ, (খ) ‘বলাকা’র ছন্দ, (গ) মিত্রাক্ষরবর্জিত বলাকা-ছন্দ। এই তিন প্রকার ছন্দের পরিচয় পূর্বের এক অধ্যায়ে (‘বাংলা মুক্তবন্ধ ছন্দ’) দেওয়া হইয়াছে।

(৯) তিনি ‘লিপিকা’ ইত্যাদি রচনায় prose-verse অর্থাৎ গল্পের পদ লইয়া পণ্ডের গঠনরীতির আদর্শে ছন্দোবন্ধের পথ দেখাইয়াছেন।

পরে 'পুনশ্চ', 'শেষসপ্তক' প্রভৃতি গ্রন্থে তিনি গণ্ডের পদ লইয়া সম্পূর্ণ মুক্তবন্ধ ছন্দের আদর্শে কবিতা লিখিয়া বাংলায় যথার্থ গদ্য কবিতার প্রবর্তন করিয়াছেন। গদ্যকবিতা আজকাল বাংলায় সুপ্রচলিত।

(১০) তন্নির রবীন্দ্রনাথ ছন্দের আনুঘটিক নানাবিধ অলঙ্কার অজস্র মাত্রায় প্রয়োগ করিয়া বাংলা ছন্দকে অপকণ সৌন্দর্য্যে বিভূষিত করিয়াছেন। অনুপ্রাস, মিত্রাক্ষর, স্বরের ঝঙ্কার, ব্যঞ্জনবর্ণের নিখোঁষ, গতির লালিত্য, শব্দ-সমাবেশের সৌষম্য, ধ্বনির অপূর্ব ব্যঞ্জনশক্তি ইত্যাদি নানা অলঙ্কারে তাঁহার ছন্দ সমৃদ্ধ। এত বিবিধ ঐশ্বর্য্যশালী ছন্দ সাহিত্যের ইতিহাসে আর কেহ রচনা করিয়াছেন কি-না সন্দেহ।*



* এই বিষয়ে বিস্তৃতর আলোচনা সংগ্রহিত *Studies in Rabindranath's Prosody* (Journal of the Department of Letters, Cal Univ., Vol. XXXI) এবং *Studies in the Rhythm of Bengali Prose and Prose Verse* (Journal of the Department of Letters, Cal. Univ., Vol XXXII) নামক প্রবন্ধসমূহে কবি হইয়াছে।

ছন্দে নূতন ধারা

(ক)

প্রত্যেক দেশেই কাব্যের ইতিহাসে দেখিতে পাওয়া যায় যে, যখনই কাব্যে নূতন করিয়া একটা প্রেরণা আসে, যখনই কাব্য যথার্থ রূপে সজ্জীবিত হয়, তখনই ছন্দেও একটা নূতন প্রবাহ দেখা যায়, কবির বাণী নব নব ছন্দের তরঙ্গের দোলায় আত্মপ্রকাশ করে। ছন্দ কাব্যের একটা আকস্মিক বাহন মাত্র নহে, ছন্দ কাব্যের মূর্তি কলেবর। কবির অল্পভূতির বৈশিষ্ট্যের সহিত তাহার স্বাভাবিক প্রকাশের অর্থাৎ ছন্দের ঘনিষ্ঠ সম্পর্ক। কবি “brains beat into rhythm”— ছন্দের তালে তালেই কবির মনে ভাব ও চিন্তার লহরী জাগ্রত হয়; এইজন্তই রবীন্দ্রনাথ বলিতেম যে, তাঁহার মনে প্রথমে একটা নূতন স্বর আসিয়া দেখা দিত, তাহার অনুসরণে পরে আসিত সেই স্বরের অনুরূপ কথা বা গান। এই কারণেই দেখিতে পাওয়া যায় যে, প্রত্যেক খাঁটি কবিই ছন্দের ইতিহাসে একটা নূতন পর্বের সৃচনা করেন। যাহার নিজস্ব সম্পদ আছে সে কখনও ‘পরের সোনা কানে’ দেয় না; যাহার নিজস্ব বাগ্‌বিভূতি আছে সে পরের কথা ও বাঁধা বলির অনুকরণ করে না; যে কবির অন্তঃকরণে যথার্থ প্রেরণার আবির্ভাব হয়, সে পূর্ব-প্রচলিত ছন্দের অনুবর্তন করিতে স্বভাবতঃই একটা অন্ত্রবিধা বোধ করে, তাহার

“নূতন ছন্দ অঙ্কের প্রায়

ভরা আনন্দে ছুটে চলে যায়।”

উনবিংশ শতাব্দীর মাঝামাঝি বাংলা সাহিত্যে যে নবযুগের সূত্রপাত, সেই যুগের বাংলা কাব্যের ইতিহাস আলোচনা করিলেও একখার সত্যতা প্রতীত হয়। যে কয়েকজন উল্লেখযোগ্য কবি এই যুগে আবির্ভূত হইয়াছিলেন, তাঁহার প্রত্যেকেই বাংলা ছন্দে নব নব রীতির প্রবর্তন করিয়া গিয়াছেন। প্রথমে আসিলেন মহাকবি মধুসূদন,—নবযুগের নূতন ভাব ও আদর্শের মূর্তি বিগ্রহ। তাঁহার পূর্ব-স্বরিণের মধ্যে ছন্দ:শিল্পী অনেক ছিলেন,—বৈষ্ণব মহাজনেরা ছিলেন, ভারতচন্দ্র ছিলেন, জৈন গুপ্ত ছিলেন। কিন্তু মধুসূদনের নিজস্ব প্রতিভা পূর্ব কবিগণের প্রদর্শিত পথ অনুসরণ করিল না, তাগীরথীর মত নূতন একটা

ছন্দের খাত কাটিয়া সেই পথে অগ্রসর হইল। মধুসূদনের অমিত্রাকরের বিচিত্র সৌন্দর্য্যে বাংলা ছন্দ মহীয়ান হইল, ছেদ ও ষতির স্বাধীন গতির রহস্য আবিস্কৃত হওয়ার ফলে বাংলা ছন্দের ইতিহাসে নব নব ধারার সূত্রপাত হইল। বিদেশী সনেট বাংলার মাটিতে উগ্ঠ হইয়া চতুর্দশশতাব্দী কবিতারূপে সমৃদ্ধ হইয়া উঠিল। ব্রজব্রজনার হৃদযোজ্জ্বল নূতন ধরণের গীতিকবিতার সম্ভাবনা দেখা দিল। মধুসূদনের পরে আসিলেন হেমচন্দ্র ও নবীনচন্দ্র। মধুসূদনের অপূর্ণ মৌলিকতা ও যুগান্তকারী প্রতিভা ইহাদের কাহারও ছিল না, কিন্তু বাংলা ছন্দের ক্ষেত্রে নব নব পরীক্ষা ও উদ্ভাবনের ক্ষমতা ইহাদের ছিল। মধুসূদনের অমিত্রাকরের সহিত সনাতন ছন্দের রীতির সামঞ্জস্য ঘটাইবার প্রয়াস উভয়েই করিয়াছিলেন, এবং অমিত্রাকরের দুই-একটা নূতন ঢঙ প্রত্যেকেই সৃষ্টি করিয়াছিলেন। নানাভাবে স্তবকগঠনে বৈচিত্র্য আনিয়া বাংলার কাব্যের বাঞ্ছনাময়ী উভয়েই বর্ধিত করিয়াছিলেন। এতদ্বিরূপে হেমচন্দ্র ছড়ার ছন্দ ব্যঙ্গকাব্যে ব্যবহার করিয়া কৃতিত্ব দেখাইয়াছিলেন এবং দশমহাবিষ্ঠা প্রভৃতি কাব্যে দীর্ঘস্বরবহুল ছন্দো-রচনায় অসামান্য প্রতিভা ও উদ্ভাবনী শক্তির পরিচয় দিয়াছিলেন। ইহার পর গিরিশ ঘোষ মধুসূদনের অমিত্রাকরের মূলতত্ত্ব অবলম্বন করিয়া বাংলায় নাট্য-কাব্যের যোগ্য বাহন—‘গিরিশ ছন্দ’র প্রবর্তন করেন।* রবীন্দ্রনাথের বিষয়ে কিছু বলাই বাহুল্য। আধুনিক বাংলা মাত্রাছন্দের প্রবর্তন, গম্ভীর বিষয়ে ছড়া বা ছন্দ বা শাস্যধাত প্রধান ছন্দের প্রয়োগ, অমিত্রাকরের চাল বজায় রাখিয়া তাহাতে মিত্রাকরের ব্যবহার, অমিত্রাকরের মূলনীতির সম্প্রসারণ করিয়া ‘বলাকা’ ছন্দের উদ্ভাবন, নব নব রীতিতে চরণ ও স্তবকরচনা, গদ্য-কবিতার প্রবর্তন ইত্যাদি নানা উপায়ে তিনি বাংলা ছন্দের ইতিহাসে যুগান্তর আনিয়াছেন। রবীন্দ্রনাথের পরে আসিলেন “ছন্দের বাহুকর”—সত্যেন্দ্রনাথ। খুব অভিনব ও মৌলিক দান তিনি হরত করেন নাই, কিন্তু নানা কলাকৌশলে বাংলা ছন্দের মূলতত্ত্বগুলির বিচিত্র ব্যবহার করিয়া তিনি বেশ ছন্দের ইচ্ছাকৃত রচনা করিয়া গিয়াছেন। অপেক্ষাকৃত আধুনিক সময়ে নজরুল ইসলাম প্রভৃতি কবিগণও ছন্দোনিজস্ব প্রতিভা ও নব নব ধারা-প্রবর্তনের ক্ষমতা অস্বাভাবিক পরিমাণে প্রদর্শন করিয়াছেন।

* সম্ভবতঃ এই ছন্দের প্রথম প্রয়োগ গিরিশচন্দ্র করেন নাই, তবে তিনিই ইহার বহুল প্রয়োগ ও প্রচার করিয়াছিলেন।

(খ)

অতি আধুনিক বাংলা কাব্যের ছন্দে একটা মামুলি-আনা আসিয়া পড়িয়াছে। ‘নব-নব উন্মেষণালিনী’ ক্ষমতার বা প্রতিভার পরিচয় পাওয়া দুষ্কর। অবশ্য একথা স্বীকার করিতেই হইবে যে, রবীন্দ্রনাথের প্রভাবে আধুনিক বাংলা কাব্য ছন্দের সৌম্য ও লাগিত্যের দিক্ দিয়া যে উৎকর্ষ লাভ করিয়াছে, তদ্রূপ পূর্বে কখনও করে নাই। ইহা যুগ যুগ ধরিয়া বহু কবির সাধনার ফল, প্রগতির যথার্থ পরিচয়। কিন্তু সেই অগ্রগতির স্রোত যেন স্তিমিত হইয়াছে, ছন্দ-শিল্পীদের মধ্যে ‘এহ বাহু, আগে কহ আর’ এই ভাবটা বিশেষ লক্ষিত হইতেছে না। ইংরাজী সাহিত্যে কবি পোপের প্রভাবে এক সময়ে এই অবস্থা আসিয়াছিল। পোপের কাব্যে ইংরাজী ছন্দ এক দিক্ দিয়া চরম উৎকর্ষ লাভ করিয়াছিল, সে সময়ে প্রায় সমস্ত লেখকই মনে করিতেন যে, ইংরাজী ছন্দের আর কোন বিকাশ হওয়া সম্ভব নয়, পোপের অমূল্য কলাই ছন্দ চরম সার্থকতা। ফলে পোপ-প্রদর্শিত পথে ‘rule and line’-সহযোগে কবিতা রচনা চলিতে লাগিল। স্রোত না থাকিলে জলাশয়ের যেরূপ দুর্দশা হয়, ইংরাজী ছন্দে ও কাব্যে তদ্রূপ দুর্দশা দেখা দিল। বাংলা কাব্যেও বর্তমানে প্রায় সেই অবস্থা; ছন্দ কবির নিজস্ব উপলব্ধির অভিব্যক্তি না হইয়া মাত্র অমূল্য-কৌশলের পরিচয় হইয়া দাঁড়াইয়াছে। আজকাল অনেক কবি আছেন যাহাদের রচনা আপাতদৃষ্টিতে, অন্ততঃ ছন্দোলালিত্য বা পদগৌরবের দিক্ দিয়া, অনবদ্য বলিয়া মনে হইতে পারে। কিন্তু তবুও সে সব কবিতা মনে রেখাপাত করে না, স্থায়ী রসের সঞ্চার করে না। কারণ, এ সব রচনা কারিগরের ছাঁচে-ঢালাই পুতুল মাত্র, শিল্পীর মৌলিক উপলব্ধির মূর্ত প্রকাশ নহে। তাই এ সমস্ত কবিতার ছন্দে অমূল্য-কৌশলই আছে, সৃষ্টির গৌরব নাই।

কাব্যে ছন্দে এই গতানুগতিকতার জন্মই আজকাল অনেক ‘সহস্র’ লেখক গদ্য-কবিতার প্রতি আকৃষ্ট হইয়াছেন। গদ্য-কবিতা সম্বন্ধে এ প্রশ্নে কোন আলোচনা না করিয়া ইহা বলা যাইতে পারে, সে গদ্য অন্ততঃ পদ্য নহে। গদ্য-কবিতা যে-কোন কালে পদ্যকে আসন্নচ্যুত করিতে পারিবে, তাহাও মনে হয় না। কারণ পদ্যের ব্যঞ্জনার যে বৈশিষ্ট্য আছে, উৎকৃষ্ট গদ্য কিংবা গদ্য-কবিতার তাহা নাই। সহস্র কবিপ্রতিভাশালী লেখকেরা যে পদ্যে ছন্দে না লিখিয়া গদ্যে লিখিতেছেন, তাহাতে প্রচলিত পদ্যে ছন্দের অমূল্য-যোগিতা এবং নব নব ছন্দের আবশ্যিকতাই প্রমাণিত হইতেছে।

এই মতামতগুলি সাধারণভাবে প্রযোজ্য। কয়েকজন আধুনিক লেখক যে পঞ্চছন্দে স্বকীয় কৃতিত্ব প্রদর্শন করেন নাই এমন নহে। দৃষ্টান্তস্বরূপ শ্রীযুক্ত প্রেমেন্দ্র মিত্র, শ্রীযুক্ত বুদ্ধদেব বসু ও শ্রীমান্ সুভাষ মুখোপাধ্যায়ের নাম করা যাইতে পারে। আরও দুই চারিজনের নামও নিশ্চয় করা সম্ভব। ইহাদের ছন্দঃশিল্পের গুণগ্রাহী হইয়াও স্বীকার করিতে হইবে যে, আধুনিক বাংলা কাব্যের ছন্দে এখন একটানা ভাটা চলিতেছে। ছন্দঃস্বরধুনীতে এখন নূতন করিয়া জোয়ার আসিবার এবং নব নব ধারায় সেই স্রবধুনীশ্রোত ‘অজস্র সহস্রবিধ চরিতার্থতার’ প্রবাহিত হইবার সমস্ত আসিয়াছে।

(গ)

বাংলা ছন্দ সম্পর্কে সম্প্রতি অনেক আলোচনা হইয়াছে, কিন্তু তাহার ফলে ছন্দে নূতন ধারা প্রবর্তিত হয় নাই। ছন্দে নূতন ভঙ্গী বা রীতি আনিতে পারেন প্রতিভাশালী কবি আপন কাব্যসৃষ্টির দ্বারা, ছন্দের আলোচনাতেই তাহা সম্ভব হয় না। তবে কোন্ কোন্ দিক্ দিয়া প্রগতি সম্ভব তাহার ইঙ্গিত করা যাইতে পারে, হয়ত কোন প্রতিভাসম্পন্ন কবির শক্তির স্মরণের পক্ষে এই ইঙ্গিত কিছু সহায়তা করিতে পারে।

(১) দীর্ঘস্বরবহুল ছন্দে রচনা।

বাংলার কোন মৌলিক স্বর দীর্ঘ উচ্চারিত হয় না। তজ্জন্তু বাংলায় যে সংস্কৃত, হিন্দী, মারাঠী ইত্যাদি ছন্দের অনুরূপ ছন্দঃসম্পন্ন সৃষ্টি কবা যায় না, তাহা স্বয়ং সত্যোদ্ভূত স্বীকার করিয়াছেন। বাংলায় সংস্কৃতের হুবহু অনুরূপ করিয়া বাঁহারা ছন্দে হ্রস্ব ও দীর্ঘের সমাবেশ করার চেষ্টা করিয়াছেন, তাঁহারা অকৃতকার্য হইয়াছেন ও হঠবেন। তবে ভারতচন্দ্র, হেমচন্দ্র, দ্বিজেন্দ্রলাল ও রবীন্দ্রনাথ কয়েকটি কবিতায় যেরূপভাবে স্নকোশলে মৌলিক দীর্ঘ স্বরের সমাবেশ করিয়াছেন, সেইভাবে দীর্ঘস্বরবহুল ছন্দের সৃষ্টি হইতে পারে। পর্ক ও পর্কাজের স্বাভাবিক বিভাগ বক্রায় রাখিতে হইবে; পর্কের মোট মাত্রাসংখ্যায় একটা মাপ স্থির রাখিতে হইবে; কোন পর্কাজে একাধিক দীর্ঘ স্বর থাকিবে না, কিংবা কোন পর্কে উপর্যুপরি দুইটির বেশী দীর্ঘ স্বর থাকিবে না; পর্কাজের অভ্যন্তর অক্ষরগুলি লঘু হইবে। মোটামুটি এই নিয়মগুলির প্রতি লক্ষ্য রাখিয়া

রচনা করিলে বাংলা ছন্দে দীর্ঘ স্বরের বহুল ব্যবহারের জন্য একটা চমৎকার ছন্দঃস্পন্দন পাওয়া যাইতে পারে। এই সম্পর্কে শ্রীযুত দিলীপকুমার রায় প্রমুখ কয়েকজন লেখকের প্রয়াস উল্লেখযোগ্য। কিন্তু বাংলা ছন্দের কয়েকটি মূল তত্ত্ব সম্পর্কে অনবহিত হওয়ায় তাঁহাদের প্রয়াস সর্বদা সার্থক হয় নাই এবং তাঁহাদের চেষ্টায় নূতন কোন কাব্যধারা প্রবর্তিত হয় নাই।

যাহা হউক, কোন স্বকৌশলী ছন্দঃশিল্পী এইভাবে বাংলা কাব্যে ব্রজবুলির ছন্দ, হিন্দী চোপাই প্রভৃতির অনুরূপ ছন্দ চালাইতে পারেন। সংস্কৃতের জাতি, গাথা, গীতি, আখ্যা প্রভৃতি ছন্দের অনুরূপও অনেকটা সম্ভব। তবে সংস্কৃতে যে সব ছন্দে উপধ্বনি বহু দীর্ঘ স্বরের সমাবেশ আছে এবং যে সব ছন্দে পর্ক ও পর্বাক্ষের অনুরূপী বিভাগ সম্ভব নয়, সে সব ছন্দের স্পন্দন বাংলায় স্থাপ্তি করা সম্ভব বলিয়া মনে হয় না। এমন কি, সত্যেন্দ্রনাথও এরূপ চেষ্টায় কৃতকার্য হন নাই। সংস্কৃত ছন্দের অন্ধ অনুকরণ না করিয়া যদি ছন্দঃশিল্পীরা দীর্ঘস্বরবহুল নূতন নূতন ছন্দোবদ্ধ বাংলায় প্রবর্তন করার চেষ্টা করেন তবেই তাঁহাদের চেষ্টা সার্থক হইবে।

(২) খাসাঘাতপ্রধান ছন্দ (বা ছড়ার ছন্দ)।

খাসাঘাতপ্রধান ছন্দ বাংলা কাব্যের একটি সুপ্রাচীন ধারা। অনেকে ইহাকে ইংরাজি accentual metre-এর প্রতিরূপ মনে করেন। কিন্তু একটু পরীক্ষা করিয়া দেখিলেই বুঝিতে পারা যাইবে যে, এইরূপ মনে করার কোন সম্ভাব্যতা নাই। বাংলা ছন্দে অক্ষরবিশেষের উপর খাসাঘাত আর ইংরাজি accent এক নহে; উভয়ের প্রকৃতি, অবস্থান পৃথক। ইংরাজি accentual metre আর বাংলা খাসাঘাতপ্রধান ছন্দের ছাঁচও বিভিন্ন। ইংরাজি ছন্দ অনুকরণের যে চেষ্টা হইয়াছে, তাহা বস্তুতঃ আধুনিক মাত্রাচ্ছন্দেই হইয়াছে।

বাংলা খাসাঘাতপ্রধান ছন্দে বৈচিত্র্য কম, কাঠামো বাধা। প্রতি পর্কে চার মাত্রা ও দুই পর্বাক্ষ। অতঃপর কোন ছাঁচে এই ছন্দকে ঢালা যায় কি-না তাহা ছন্দঃশিল্পীরা পরীক্ষা করিয়া দেখিতে পারেন।

(৩) নূতন মাত্রাবৃত্ত।

যে মাত্রাচ্ছন্দ আধুনিক বাংলা কাব্যে চলিতেছে, তাহা রবীন্দ্রনাথ প্রথম প্রবর্তন করেন। এই ছন্দে ‘ঐ’, ‘ঔ’ এবং অত্যন্ত যৌগিক স্বরধ্বনিকে দুই মাত্রা এবং যৌগিক স্বরধ্বনিকে এক মাত্রা বলিয়া ধরা হয়। তত্ত্বের ব্যঞ্জনাঙ্ক অক্ষর-ধ্বনিকেও দুই মাত্রা ধরা হয়।

এইরূপ মাত্রাবিচারে আমাদের কান এখন অভ্যস্ত হইয়া গিয়াছে। ছন্দের মাত্রাবোধ অনেক পরিমাণে প্রথা ও অভ্যাসের উপর নির্ভর করে, কেবল শুদ্ধ কালপরিমাপের উপর নির্ভর করে না। এ কথা কেবল বাংলা ছন্দে নহে, সমস্ত ভাষার ছন্দেই খাটে। স্বরের সাহায্যে অক্ষরের ধ্বনির মাপ লইলে দেখা যাইবে যে, সমস্ত দুই মাত্রার অক্ষর পরস্পরের সমান নহে, সমস্ত এক মাত্রার অক্ষরও পরস্পরের সমান নহে এবং দুই মাত্রার অক্ষরের উচ্চারণে সর্বদা এক মাত্রার অক্ষরের দ্বিগুণ কাল লাগে না। বস্তুতঃ অভ্যাস ও প্রথার উপরই মাত্রানির্ণয় নির্ভর করে, সেই কারণেই প্রাচীন পয়ারাদি ছন্দের মাত্রাপদ্ধতি ত্যাগ করিয়া নূতন মাত্রাপদ্ধতি অবলম্বনপূর্বক ছন্দের নূতন এক ধারার প্রবর্তন করা রবীন্দ্রনাথের পক্ষে সম্ভব হইয়াছিল। প্রথমে লোকে ইহাকে কৃত্রিম বলিলেও সেই কৃত্রিমই এখন স্বাভাবিক বলিয়া গণ্য হইয়াছে। কোন প্রতিভা-সম্পন্ন কবির পক্ষে অপর কোন পদ্ধতিতে মাত্রাবিচার করিয়া আর-এক প্রকার মাত্রাচ্ছন্দ প্রবর্তন করা সম্ভব হইতেও পারে।

ঋতুবোধে আছে, ‘ব্যঞ্জনকাক্ষমাত্রকম্’। এই সূত্র অনুসরণ করিয়া সত্যেন্দ্রনাথ প্রস্তাব করেন যে, অন্ততঃ খাসাঘাতপ্রধান ছন্দে হলন্ত অক্ষরকে দেড় মাত্রা বলিয়া হিসাব করা উচিত। অবশ্য এই হিসাব প্রচলিত ছন্দে, এমন কি খাসাঘাতপ্রধান ছন্দেও সর্বত্র খাটে না। কিন্তু এই ইঙ্গিত গ্রহণ করিয়া কি নূতন এক প্রকারের ছন্দ প্রচলন করা যায় না? অন্ততঃ পাশাপাশি দুইটি হলন্ত অক্ষরযোগে তিন মাত্রার সমান হইবে, এই প্রথা খুব সহজেই চলিতে পারে বলিয়া মনে হয়। ইহাতে পয়ারজাতীয় বা তানপ্রধান ছন্দও চলিত মাত্রাচ্ছন্দের ব্যবধান কমিয়া আসিবে এবং বোধ হয় ছন্দে সাধারণ উচ্চারণের অনুবর্তন করা সহজ হইবে।

এতদ্ভিন্ন আর-এক ভাবেও নূতন মাত্রাচ্ছন্দ সৃষ্টি করা সম্ভব হইতে পারে। সমস্ত স্বরান্ত অক্ষরকেই দ্রুত এবং কেবল ব্যঞ্জনান্ত অক্ষরকে দীর্ঘ ধরিয়াও ছন্দো-রচনা চলিতে পারে। বাঙ্গলায় ‘ঐ’ বা ‘ঔ’ অর্থাৎ দীর্ঘ উচ্চারিত হয় না, স্তবরাং এ প্রথা সহজেই চলিতে পারে।

(৪) বর্তমান ধুগে বাংলা কবিতায় লয়ের পরিবর্তন বড় একটা দেখা যায় না। আগাগোড়াই একটা কবিতা কোন একটা বিশেষ চণ্ডে লেখা হয়। এমন কি তানপ্রধান বা পয়ারজাতীয় ছন্দে ধ্বনির সহিত মাত্রার সামঞ্জস্য রাখার জন্য একটু অবহিত হওয়া আবশ্যক বলিয়া আজকাল এই জাতীয় ছন্দও একটু

অকৃতিকর হইয়া উঠিতেছে। আধুনিক মাত্রাবৃত্তের বাধা হিসাবই লোকপ্রিয় হইয়া উঠিয়াছে। ছড়ার ছন্দে আগে যে একটু-আধটু লয়ের স্বাধীনতা ছিল, আজকাল তাহাও নাই। মোটের উপর, ছন্দে আজকাল শুদ্ধ লয়ের প্রাধান্যই চলিতেছে।

অবশ্য এই রীতি প্রবর্তিত হওয়ার ছন্দের সৌম্য অনেকভাবে বৃদ্ধিপ্রাপ্ত হইয়াছে। অতিরিক্ত লয়পরিবর্তন যে ছন্দের মূলভূত ঐক্যের বিরোধী, তাহাও নিঃসন্দেহ। তথাপি সঙ্গীতে যেমন জংলা বা মিশ্র রাগ-রাগিণীর একটা স্থান আছে, তদ্রূপ ছন্দেও বোধ হয় মিশ্র লয়ের একটা স্থান হইতে পারে, এমন কি, এই লয়পরিবর্তন কাব্যের ব্যঞ্জনার পক্ষে বিশেষ সহায়তা করিতে পারে। মধুসূদন যেমন পয়ারের বিচ্ছেদবৃত্তির স্থান পরিবর্তন করিয়া একটা সম্পূর্ণ নূতন সৃষ্টি করিয়া গিয়াছেন এবং ছন্দের ব্যঞ্জনাশক্তি শতগুণ বর্দ্ধিত করিয়াছেন, লয়পরিবর্তনের দ্বারা অল্পকপ একটা বিপ্লব ছন্দে আনা সম্ভব হইতে পাবে। পূর্বে কবির গান ও পাঁচালীর রচয়িতারা এইরূপ লয়পরিবর্তন কখনও কখনও করিতেন। তাহাতে অনেক সময়ে ছন্দের হানি হইলেও, মাঝে মাঝে চমৎকার ব্যঞ্জনা ও ছন্দের সৌন্দর্য্যও দেখা যাইত। রবীন্দ্রনাথ শেষের দিকে দুই-একটি ছোট কবিতায় লয়পরিবর্তন করিয়াছেন। আজকাল শ্রীযুক্ত বুদ্ধদেব বসু কখনও কখনও এইরূপ লয়পরিবর্তন করেন। তবে ঠিক মিশ্রলয়ের ছন্দ পর্য্যন্ত কেহ অগ্রসর হন নাট। বলা বাহুল্য, বিশেষ বিবেচনা-সহকারে এই লয়পরিবর্তন না করিলে সফল হইবে না।

(৫) আরবী ও ফারসী ছন্দের অনুকরণে বাংলায় ছন্দ রচনা করার প্রয়াস কেহ কেহ করিয়াছেন। কিন্তু ক্লতকার্য্য কেহ হইয়াছেন বলিয়া মনে হয় না। আধুনিক মাত্রাবৃত্ত ছন্দের সাহায্যেই সেই অনুকরণ করার চেষ্টা হইয়াছিল, কিন্তু আরবী ও ফারসী ছন্দের গতি ও বিভাগের সহিত বাংলা মাত্রাবৃত্তের সঙ্গতি রাখা প্রায় অসম্ভব। তত্ত্ব উচ্চারণ ও মাত্রার দিক্ দিয়া বাংলার এক-একটি অক্ষরধ্বনির সহিত আরবী ফারসী অক্ষরধ্বনির সঙ্গতি নাই। আরবী, ফারসী বা উর্দু ছন্দ বাংলায় প্রচলিত করিতে হইলে, বাংলা ছন্দের মাত্রাপদ্ধতি ও গতির একটা আমূল সংস্কার আবশ্যক। ইহা কতদূর সম্ভব, তাহা পরীক্ষার ধোগ্য। উর্দু উচ্চারণ বাংলায় একেবারে অপরিচিত নহে; বহু উর্দু শব্দ বাংলায় চলিয়া আসিতেছে। বাংলায় অনেক পরিবারে উর্দুর ব্যবহার আছে। স্বতন্ত্রাং চেষ্টা করিলে হয়ত উর্দুর উচ্চারণ ও ছন্দ চলিতে পারে। হিন্দী

ও হিন্দুস্থানী শব্দ অবলম্বনে যদি উর্দু ছন্দ চলিতে পারে, তবে বাংলা শব্দ অবলম্বনেও হয়ত উর্দু বা ফারসী বিশিষ্ট ছন্দের রচনা সম্ভব। তবে তজ্জন্ত বর্তমান পদ্ধতির, এমন কি উচ্চারণধারারও একটা বিশেষ পরিবর্তন আবশ্যক।

(৬) বাংলায় মধুসূদন যে অমিত্রাক্ষর ছন্দ প্রবর্তন করিয়াছেন, তাহার আদর্শ মিলটনের Blank Verse. ইহার বৈশিষ্ট্য run-on lines-এর ব্যবহারে। কিন্তু অমিত্রাক্ষর ছন্দ অগ্ৰভাবেও রচিত হইতে পারে। সংস্কৃতে যে অমিত্রাক্ষর ছন্দ আছে, বাংলায় তাহার বিশেষ কোন অনুকরণ হয় নাই। সম্ভব কি-না তাহা পরীক্ষার যোগ্য। নবীনচন্দ্র দাস কালিদাসের রঘুবংশের অনুবাদে যে অমিত্রাক্ষর ব্যবহার করিয়াছেন, তাহাতে run-on lines নাই। বৃত্তসংহারের কয়েকটি সর্গেও এইরূপ অমিত্রাক্ষর আছে। বোধ হয় এই ধরণের অমিত্রাক্ষরের অধিকতর প্রচলন সম্ভব। ইহাতে মধুসূদনের অমিত্রাক্ষরের তীব্র গতি থাকিবে না, কিন্তু একটা স্থির, গভীর মহিমা থাকিবে।

(৭) বাংলায় মিত্রাক্ষর ও অনুপ্রাসের প্রাধান্য খুব বেশী। কিন্তু assonance বা মিত্রাক্ষরের আভাসমাত্র দিয়া ছন্দের স্তবক গাঁথা যায় কি-না, সে বিষয়ে বাংলায় রীতিমত পরীক্ষা হওয়া প্রয়োজন। হয়ত চেষ্টা করিলে ইহাতে ছন্দের একটা নূতন পথ খুলিয়া যাইতে পারে।

(৮) গল্প-কবিতা বাংলায় রচিত হইতেছে বটে, কিন্তু গল্পের বাক্যাংশ-গুলিকে গল্পের ছাঁচে Whitman ঘেঁষাবে গ্রথিত করিতেন, তাহা কেহ করিতেছেন কি-না সন্দেহ। রবীন্দ্রনাথের ‘লিপিকা’য় গল্পের ছাঁচে গল্প লেখার যে পরিকল্পনা আছে, তাহারও বিশেষ প্রয়োগ দেখা যায় না।

আবার গল্পের পূর্ব লইয়া গল্পের মত স্বেচ্ছায় গ্রথিত করা যাইতে পারে। ইহাই হইবে বর্ধাৰ্ধ free verse বা মুক্ত ছন্দ। গিরিশ ঘোষ ইহার পথ প্রদর্শন করিয়াছিলেন, পরে রবীন্দ্রনাথও free verse লিখিয়াছেন, কিন্তু সে পথে আর উল্লেখযোগ্য কোন প্রগতি অতঃপর হয় নাই।

(৯) চরণের গঠনেও কিছু কিছু নূতন ধারার প্রবর্তন করা সম্ভব। সাধারণতঃ বাংলা ছন্দের এক-একটি চরণে প্রত্যেকটি পদার্থই পরস্পর সমান হয়; কেবল চরণের অন্ত্য পদার্থটি প্রায়শঃ হ্রস্ব হইয়া থাকে। সময়মাত্রিক পদার্থের ব্যবহারে এক প্রকার ছন্দঃসৌন্দর্যের সৃষ্টি হয়, কিন্তু বিষয়মাত্রিক পদার্থের

ব্যবহারের দ্বারা অল্প এক প্রকার বিচিত্র সৌন্দর্য্য সৃষ্টি হইতে পারে না কি ? রবীন্দ্রনাথের ‘শিবাজী’, ‘বর্ষশেষ’ প্রভৃতি কবিতা বিষমমাত্রিক ত্রিপদীতে রচিত হওয়াতে অপরূপ ব্যঞ্জনাশক্তিতে মহিমায়িত হইয়াছে। এই আদর্শে অন্যান্য ছাঁচের বিষমপর্কিক চরণ রচিত হইতে পারে এবং এইভাবে ছন্দে একটা নূতন ধারা আসিতে পারে।

(১০) বাংলায় নানা ছাঁচের স্তবক প্রচলিত আছে। কিন্তু বিশিষ্ট ভাবের প্রতীক হিসাবে কোন একটা বিশেষ স্তবকের প্রচলন হয় নাই। *Ottava Rima*, *Ballad Stanza*, *Spenserian Stanza* প্রভৃতি সুবিখ্যাত স্তবকের অনুরূপ কিছু প্রচলন আমাদের কাণ্ডে নাই। তবে শ্রীযুক্ত প্রমথনাথ বিশী এ বিষয়ে পথ প্রদর্শন করিয়াছেন। *Sonnet* অবশ্য চলিতেছে। কিন্তু *limerick* প্রভৃতির প্রচলন নাই কেন ? প্রমথ চৌধুরীর দৃষ্টান্ত সম্বন্ধে *triolet* প্রভৃতিতে কেহ ত হাত পাকাইতেছেন না। *Ballade*, *Rondeau* প্রভৃতি অনেক সুবিখ্যাত বিদেশী স্তবকের অনুসরণ বাংলায় বেশ সম্ভব। তাহাতে বাংলা চন্দঃসরস্বতীর সৌন্দর্য্য আরও উজ্জ্বল হইবে।



Syllable শব্দের বাংলা প্রতিশব্দ

ইংরেজি syllable শব্দের বাংলা প্রতিশব্দ কি—এই বিষয়ে কিছু মতভেদ আজকাল দেখা যাইতেছে। এই বিষয়ে কিছু ভ্রান্ত ধারণা থাকিলে তাহা নিরসন করা প্রয়োজন।

বলা বাহুল্য, syllableর প্রত্যয় ভারতীয় ব্যাকরণ ও ছন্দঃশাস্ত্রে বরাবরই ছিল। Syllableকে ‘অক্ষর’ শব্দ দিয়াই নির্দেশ করা হইত এবং এখনও হইয়া থাকে। যে কোনও অভিধান হইতেই ইহার প্রমাণ পাওয়া যায়। অধ্যাপক শ্রীযুক্ত হনীতিকুমার চট্টোপাধ্যায়ের ‘ভাষা প্রকাশ বাংলা ব্যাকরণ’, অধ্যাপক শ্রীযুক্ত শ্যামসুন্দর সেনের ‘ভাষার ইতিবৃত্ত’ ইত্যাদি প্রামাণিক গ্রন্থে তাহাই করা হইয়াছে। সংস্কৃতে syllabic metreকে বলা হয় ‘অক্ষরচ্ছন্দ’ বা ‘অক্ষরবৃত্ত ছন্দ’।

দুঃখের বিষয় যে বাংলায় সাধারণ ব্যবহারে অনেক সময় ‘অক্ষর’ শব্দের অর্থ ধরা হয় হরফ্‌। ভারতীয় লিপির রীতি অনুসারে এক-একটি পদে যে কয়টি অক্ষর সেই কয়টি হরফ্‌ প্রায়শঃ থাকে বলিয়া অক্ষর ও হরফ্‌ সমার্থক বলিয়া অনেক সময় মনে করা হয়। ‘সপ্ত দিবানিশি লঙ্কা কাঁদিলো বিবাদে’—এখানে অক্ষর বা syllableর সংখ্যা ১৪; আবার হরফের সংখ্যাও ১৪। কিন্তু সর্বত্র এ রকম হয় না। ‘রাখাল গরুর পাল নিয়ে যায় মাঠে’—এখানে হরফের সংখ্যা ১৪, কিন্তু অক্ষর অর্থাৎ syllableর সংখ্যা ১০। কিন্তু বাংলা ছন্দের হিসাবে এখানে ১৪টি unit আছে। এই জগৎ অনেকে হরফ্‌কেই এই জাতীয় ছন্দের অর্থাৎ পয়ার-ছন্দের unit বলিয়া মনে করেন। কিন্তু ছন্দ ত দৃষ্ট নহে, ছন্দ শ্রব্য। Roman লিপিতে লিখিলেও পয়ারের ছন্দ বজায় থাকে। সুতরাং হরফ্‌ কখনই ছন্দের ভিত্তি হইতে পারে না। অক্ষর শব্দের যে অর্থই ধরা হউক, বাংলা পয়ার জাতীয় ছন্দকে অক্ষরবৃত্ত বলা ভ্রমাত্মক।

অক্ষর শব্দের ব্যবহারে অনেক সময় বিভ্রান্তির সৃষ্টি হয় বলিয়া বর্তমানে কেহ কেহ syllableএর প্রতিশব্দ হিসাবে ‘দল’ শব্দটি ব্যবহার করিতে আরম্ভ করিয়াছেন।

কিন্তু syllable অর্থে ‘দল’ শব্দটি প্রয়োগের কোনও নজির বা পূর্ব দৃষ্টান্ত কিংবা আভিধানিক প্রমাণ আছে কি? কবি সত্যেন্দ্রনাথ দত্ত তাঁহার

‘ছন্দ-সরস্বতী’ শীর্ষক প্রবন্ধে syllabic ছন্দ-কে ‘শব্দ-পাপড়ি-গোণা’ ছন্দ বলিয়া উল্লেখ করিয়াছেন, অর্থাৎ syllable অর্থে ‘শব্দ-পাপড়ি’ এই কথাটা একবার ব্যবহার করিয়াছিলেন। সাধু ভাষায় অবগু ‘পাপড়ি’কে বলা হয় ‘দল’; যেমন সপ্তদল, শতদল ইত্যাদি। হয়ত সত্যোক্তনাথ দত্তের এই ‘শব্দ-পাপড়ি’ কথাটার দ্বারা প্রভাবিত হইয়া কেহ কেহ syllable-র প্রতিশব্দ হিসাবে ‘দল’ কথাটি ব্যবহার করিতে চাহেন। কিন্তু সত্যোক্তনাথ একটা রূপক হিসাবেই ‘শব্দ-পাপড়ি’ কথাটা ব্যবহার করিয়াছিলেন, তিনি syllable অর্থে ‘দল’ কথাটি কখনও প্রয়োগ করেন নাই। অতএব কোনও ছন্দোবিদ বা লেখকও পূর্বে করেন নাই। কোনও অভিধানে এই প্রয়োগের সমর্থন পাওয়া যায় না।

Syllable অর্থে ‘দল’ শব্দটি ব্যবহারের বাহারা পক্ষপাতী, তাঁহারা কি জানেন যে ভারতীয় ছন্দঃশাস্ত্রে ‘দল’ শব্দটি সম্পূর্ণ ভিন্ন অর্থে প্রয়োগ করা হইয়া থাকে? Monier Williams-এর অভিধানে পরিষ্কার ভাষায় বলা হইয়াছে যে ছন্দঃশাস্ত্রে ব্যবহৃত ‘দল’ শব্দের অর্থ hemistich অর্থাৎ half line of verse. অধ্যাপক Macdonell ও অধ্যাপক Keith উভয়েরই মতে এক-একটি অনুষ্টুভ্ শ্লোকে ১৬টি syllable-র hemistich (বা ‘দল’) দুইটি করিয়া থাকে। সুতরাং ‘দল’ যে syllable নহে তাহা স্পষ্ট বোঝা যায়।

প্রাকৃত পৈঙ্গলও ‘দল’ শব্দের অর্থ hemistich. অধ্যাপক শ্রীযুক্ত ভোলাশঙ্কর ব্যাস কর্তৃক সুসম্পাদিত ‘প্রাকৃত পৈঙ্গলম্’ গ্রন্থের glossary-তে (অভিধান অংশে) বলা হইয়াছে যে ‘দল’ শব্দের অর্থ ‘অর্ধাঙ্গী’ অর্থাৎ ‘ছন্দ বা অর্ধভাগ’। নানাবিধ ছন্দের ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে ‘দল’ কথাটি অনেক বার ব্যবহৃত হইয়াছে, এবং খুব পরিষ্কার ভাষাতেই বলা হইয়াছে যে ‘দল’—চরণ (বা পদ) — অর্ধাঙ্গী = hemistich. যেমন, ‘হাকলি’ ছন্দের বর্ণনা প্রসঙ্গে বলা হইয়াছে যে ইহার ‘প্রথম দলে’ থাকে ১১টি বর্ণ ও ১৪টি মাত্রা। ‘উত্তর দলে’ থাকে ১০টি অক্ষর ও ১৪টি মাত্রা। ‘মধুভার’ ছন্দের ব্যাখ্যাতেও বলা হইয়াছে যে ‘দল’ শব্দের অর্থ ‘অর্ধাঙ্গী’ (hemistich). Syllable অর্থে ব্যবহৃত হইয়াছে কখনও ‘বর্ণ’, কখনও ‘অক্ষর’। কিন্তু ‘দল’ সর্বক্ষেত্রেই কতিপয় syllable-র সমষ্টি। Syllable অর্থে কখনও ‘দল’ শব্দের প্রয়োগ হয় নাই।

কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়ের সংস্কৃত বিভাগের একজন প্রবীণ অধ্যাপক

বলেন যে মজের ছন্দ সম্পর্কে ‘দল’ শব্দের ব্যবহার আছে। ‘দল’ শব্দের অর্থ ছন্দোবন্ধের এক-একটি চরণ। বৈদিক গায়ত্রী ছন্দে থাকে তিনটি অষ্টাক্ষর ‘দল’।

হরিশ্চরণ বন্দ্যোপাধ্যায় মহোদয় কর্তৃক সংকলিত ‘বঙ্গীয় শব্দকোষ’ অভিধানে বলা হইয়াছে যে ‘দল’ শব্দের অর্থ কখন কখন ‘অঙ্ক’ বা ‘অঙ্কঃশ’ হইয়া থাকে। (এই ব্যাখ্যা প্রসঙ্গে অধ্যাপক ব্যাস কর্তৃক ব্যবহৃত ‘অর্থালী’ কথাটি স্বভাবতঃই মনে পড়ে।) Syllable অর্থে যে ‘দল’ শব্দটি ব্যবহৃত হইতে পারে এমন কোনও আভাস বা ইঙ্গিত ‘বঙ্গীয় শব্দকোষে’ নাই।

অতএব syllableর প্রতিশব্দ হিসাবে ‘দল’ শব্দটি গ্রহণ করা যাইতে পারে না। যাহারা করিতে চাহেন তাঁহারা ভ্রান্তি-বিলাসেরই প্রসন্ন্য দেন।
